महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुररस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

अनुक्रमणिका

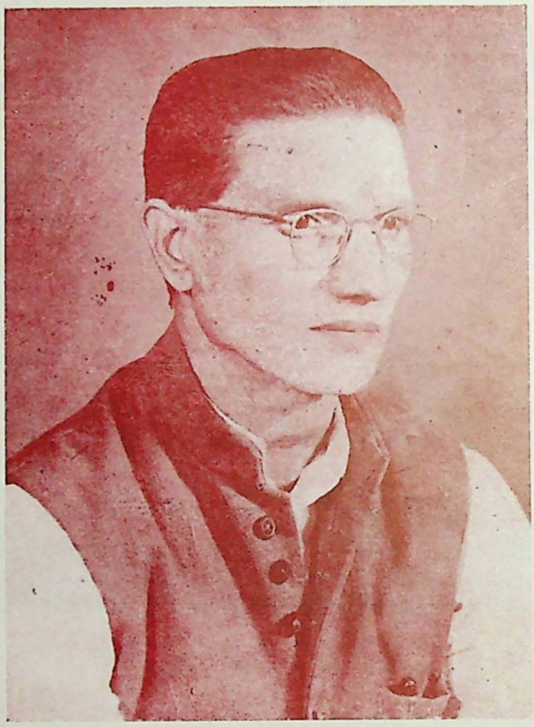
अनुक्रमणिका



लेखन करीत असतां श्री. शेंडे

अनुक्रमणिका

विदर्भ साहित्य संघाचे अध्यक्ष
१९५९ ते १९६२



श्री. ना. रा. शेंडे

दर्भ साहित्य संघाचे मुखपत्र

युगवाणी

मार्च-
ा प्रिल
९६३

★

५० न. पैसे

या अंकात

* प्रा. गो. मा. कुलकर्णी
* प्रा. वसंत वऱ्हाडपांडे
* प्रा. श्री. के. क्षीरसागर
* श्री. ना. बा. पराडकर
* या. मु. पाठक कविता

शिवाय, संपादकीय,

पत्रव्यवहार, परीक्षेचा निकाल–इ.

संपादकः- प्रा.श्री.मा.कुलकर्णी

अनुक्रमणिका

:: संपादक मंडळ ::

भा. श्री. परांजपे
व. कृ. वऱ्हाडपांडे
मा. गो. वैद्य

युगवाणी

संपादकः--श्री. मा. कुलकर्णी

वर्ष १७] मार्च–एप्रिल १९६३ [अंक ११–१२

संपादकीय

श्री. भा. वि. उर्फ मामा वरेरकर

सुप्रसिद्ध नाटककार व कादंबरीकार श्री. भा. वि. उर्फ मामा वरेरकर यांच्या वयाला ८० वर्षे पूर्ण होत आहेत ही समाधानाची गोष्ट आहे. आधुनिक साहित्यिकांच्या पहिल्या कांही पिढ्या अल्पायुषी ठरल्या. मराठी साहित्याला मिळालेला तो अेक शापच होता की काय असे आता वाटू लागले आहे. शापा बरोबर विधात्याने उःशापहि दिला असलाच पाहिजे. शापाचे आता निराकरण होत चाललेले दिसते. त्याचे प्रत्यंतर आताशा होणाऱ्या साहित्यिकांच्या एकसष्टी समारंभांनी येत आहे. ही समाधानाची गोष्ट होय. मामांचा साजरा होणारा ८१ वा जन्मदिवस म्हणूनच विशेष आनंदाचा आहे.

'नाटककार म्हणून माझा जन्म विदर्भात झाला' असे मामा नेहमी म्हणत असतात. त्या दृष्टीने मामांचा हा जो सत्कार येत्या १४ अेप्रिल रोजी वि. सा. संघामार्फत होत आहे तो उचित आहे असेच म्हणावे लागेल.

मामांची साहित्य क्षेत्रातील सेवा प्रदीर्घ व मोलाची आहे. तिचा धावता परिचय करुन देण्याचा अल्पसा प्रयत्न आम्ही अेका लेखाद्वारे या अंकातच केला आहे. येथे आम्ही श्री. भा. वि. उर्फ मामा वरेरकर यांना अभिवादन करतो व व त्यांना दीर्घायुरारोग्य प्राप्त होवो अशी परमेश्वराजवळ प्रार्थना करतो.

श्री. बाबासाहेब देशपांडे यांचे अभिनंदन

सुप्रसिद्ध साहित्यिक व चिंतनशील विद्वान श्री. पु. य. उर्फ बाबासाहेब देशपांडे यांच्या 'अनामिकाची चिंतनिका' या ग्रंथाला भारत सरकारच्या साहित्य अकादमीने ५००० रुपयाचे प्रथम पारितोषिक दिले. हा जो गौरव श्री. बाबा-

अनुक्रमणिका

साहेबांना प्राप्त झाला यांचा आम्हांलां अभिमानपूर्वक आनंद वाटतो व आम्ही त्यांचे अभिवादन पूर्वक अभिनन्दन करतो.

श्री. देशपांडे हे वि. सा. संघाचे अेक आधारस्तंभ आहेत. ते 'युगवाणी'चे संपादक होते. आणि विशेष म्हणजे अनामिकाच्या चिंतनिकेचा कांही भाग क्रमश: 'युगवाणी'तून प्रसिद्ध झालेला होता. या गोष्टी लक्षात घेतल्या तर आम्हांला अभिमान वाटणे साहजिक आहे अेवढी गोष्ट कोणाच्याहि ध्यानात येईल.

श्री. बाबासाहेबांची प्रज्ञा नवनवोन्मेष शालिनी आहे. तिची झेप मोठी व भरारी गगनचुंबी असते. केशवसुतांच्या शब्दात बोलायचं तर ती 'ज्ञाताच्या कुंपणावरून, धीरत्व धरून उड्डाण करणारी आहे. तिचे हे उड्डाण असेच चालू राहो व 'नांगरल्याविण' पडलेल्या क्षेत्रातून 'वनमाला' ती घेऊन येत राहो असे आम्ही इच्छितो.

महाराष्ट्र राज्य शासनानेहि प्रतिवर्षाप्रमाणे मराठीतील वेगवेगळ्या वाङ्मयकृतींना विविध पारितोषिके दिली आहेत. ज्यांना ती मिळाली त्या सर्वांचे आम्ही मन:पूर्वक अभिनन्दन करतो.

साहित्याला उत्तेजन देण्याचा सरकारचा हा उपक्रम व त्या मागील हेतु व प्रेरणा अभिनंदनीय आहेत. पेशवाईतील दक्षिणा वाटपाचे ते अेका अर्थाने पुनरूज्जीवन आहे असे म्हणता येईल. हा उपक्रम अद्याप बाल्यावस्थेत आहे. तथापि अेवढ्यातच त्याच्यातील उणीवांचा व दोषांची अनेकांच्या मनात जाणीव उत्पन्न झाली आहे व क्वचित ती जनातहि व्यक्त होऊ लागली आहे. जनात व्यक्त होणाऱ्या या तक्रारीत तथ्यांश असो—नसो त्यांच्याकडे वेळीच लक्ष पुरवून या उपक्रमाचा बोज राखण्याचा, बोजवारा उडू न देण्याचा, सरकारने प्रयत्न करावा अशी नम्र सूचना करावीशी वाटते. अन्यथा रमण्यातील दक्षिणे प्रमाणेच तोहि उपहासास पात्र ठरावयाचा !

—श्री. मा. कुलकर्णी

शोक समाचार

नागपुरातील एक प्रसिद्ध कथाकार व निबंधकार श्री. गो. रा. दोडके यांचे गेल्या फेब्रुवारी महिन्यात निधन झाले. त्यांच्या निधनाने नागपुरातील साहित्य-क्षेत्रात मोठीच उणीव निर्माण झाली आहे.

नागपुरातील दुसरे एक साहित्यिक व इंग्रजीचे ख्यातनाम प्राध्यापक श्री. व्यं. रा. वनमाली यांना दि. ७ एप्रिल रोजी देवाज्ञा झाली.

या दोघांहि दिवगत साहित्यिकांना आम्ही श्रद्धांजली अर्पण करतो.

——संपादक

साहित्य क्षेत्रातील झुंजार तपस्वी : मामा वरेरकर !

—प्रा. वसंत वऱ्हाडपांडे

दीर्घायुष्य लाभणे हीच मुळी भाग्याची गोष्ट. त्यातहि लौकिकाचे दीर्घायुष्य लाभणे हे परमभाग्यच मानले पाहिजे. अशा प्रकारचे परमभाग्य क्वचितच कुणाच्या वाटचाला येते. मराठी साहित्य क्षेत्रात तरी दीर्घायुषी आणि कीर्तिसंपन्न अशा व्यक्ति अपवादानेच आढळतील. मामा वरेरकरांची गणना अशा अपवादातच करायला हवी. एप्रिल महिन्याच्या २७ तारखेला मामांना ऐंशी वर्षे पूर्ण होत आहेत. वयाची केवळ पन्नाशी उलटत नाही तोच त्या घटनेला उत्सवाचे स्वरूप देण्याच्या आजच्या काळात मामांच्या लेखन-कार्यालाच पचावन वर्षे होऊन गेल्याचे पाहून एखाद्याला आश्चर्यच वाटावे ! १४ एप्रिल १९०८ रोजी नाटककार म्हणून मामांनी साहित्यसृष्टीत––किंवा नाटचसृष्टीत म्हणा–अवतार धारण केला व 'कुंजविहारी' हे त्यांचे नाटचापत्य स्वदेश–हितचिंतक नाटक मंडळीचे बोट धरून लोकांपुढे आले. तेव्हापासून तो आजतागायत मामांचे लेखन अखंडपणे चालूच आहे. या उतारवयातहि त्यांच्या लेखनप्रतिभेचे तेज उतरल्याचे दिसत नाही. मामांना म्हातारे म्हणायचे ते केवळ प्रथा म्हणून. परंतु त्यांच्या शिरावरील कापसासारख्या पांढऱ्या झुलपांना नजरेआड केले आणि कलदार रुपयाच्या आवाजासारख्या खणखणीत स्वरात अस्खलितपणे जुन्या जमान्यातील किस्से सुनविणारी त्यांची ताठ पायावर उभी असलेली शरीर 'यष्टि' पाहिली की मामांच्या साहित्यसेवेचे कौतुक करण्याच्या भरात वार्धक्य त्यांना स्पर्श करायलाच विसरले आहे की काय अशी शंका येऊ लागते !––मामांवर अनेकांनी बनवेगिरीचा आरोप केलेला आहे. तो खरा आहे किंवा नाही हे मला माहीत नाही. परंतु मामांनी 'वार्धक्या'लाच 'मामा' बनविले आहे हे मात्र खास !

मामांचे पूर्ण नांव ?––अनेकांना या प्रश्नाचे उत्तर एकदम आठवू नये इतके ते अडगळीत पडलेले आहे. लोक त्यांना 'मामा' म्हणूनच ओळखतात किंवहुना 'मामा' या शब्दाला साहित्यक्षेत्रापुरता तरी 'वरेरकर' असाच अर्थ प्राप्त झालेला आहे. ते विशेषनाम बनले आहे. वर ज्या स्वदेश–हितचिंतक नाटक मंडळीचा उल्लेख केला त्या मंडळीशी वरेरकरांचा संबंध नाटककार म्हणून आला. सामान्यतः नाटककाराला 'कवि' म्हणून संबोधण्याची त्यावेळी रूढ

प्रथा होती आणि खाडिलकरांनीहि 'नाटचकला कवि कृष्णा माला घाली' या शब्दात त्या प्रथेला मान्यता दिलेली होती. परंतु मामांना 'कवि' म्हणवून घेणे आवडत नव्हते. स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीत केशवराव भोसले असताना वडिलधाऱ्या मंडळीस 'मामा' म्हणून संबोधीत. केशवराव मंडळी सोडून गेल्यावरहि हा दंडक कायम होता व त्यालाच अनुसरून नाटककाराला कवि म्हणायचे नाही म्हणून 'मामा' म्हणायला प्रारंभ झाला. 'मामा' याच नावाने तत्पूर्वी सामान्य जगात भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर या उपाधीने परिचित असलेली व्यक्ति ओळखली जाऊ लागली.

वरेरकरांची साहित्यसेवा इतकी विपुल आहे की तिची मोजदाद करणे एखाद्या कुशल गणितीलाहि अशक्य व्हावे. त्यांचा लेखनाचा वेगहि जबरदस्त आहे. मामा नाटककार खरे; पण नुसते नाटककार मात्र नाहीत. कादंबऱ्या, रहस्यकथा, आत्मवृत्तात्मक आठवणी, एकांकिका, लघुकथा आणि अनुवाद इत्यादि अनेक वाङमयप्रकारांना मामांनी स्पर्श केलेला आहे व त्यात ते यशस्वीहि झालेले आहेत. त्यांच्या या विस्तृत लेखनसंभाराचे वाचन करणे हेहि एक परिश्रमाचेच कार्य आहे. कारण त्यांचे उपलब्ध वाङमय वाचून संपविण्याच्या आतच मामांच्या नवीन साहित्यकृतींची निर्मिति व्हावी एवढा त्यांच्या लेखनवेगाचा जबरदस्त आवाका आहे! क्रमिक पुस्तकातील 'भुकाळू पाहुणा' या गोष्टीची आठवण येथे कोणालाहि होईल. कारण मोजणीसाठी दृष्टीसमोर ठेवलेली ग्रंथसंख्या मोजण्यापूर्वीच वाढली असल्याचा प्रत्यय वाचकाला येतो!

मामांचे लेखन हे अशाप्रकारे प्रवाही बनले आहे याचे कारण, मला वाटते, ते ज्या मानवी जीवनावर आधारले आहे ते जीवनच प्रवाही आहे. आपल्या दैनंदिन जीवनाकडे मामा डोळसपणे पाहतात व त्यातूनच ते लेखनाची प्रेरणा घेतात. अगदी परवा परवा गाजलेल्या 'काझी' खटल्यावर आचार्य अत्र्यांनी 'तो मी नव्हेच' या नावाचे विनोदी नाटक लिहिले आहे व ते सर्वत्र गाजत आहे, हे आपणाला माहीत असेल. परंतु या नाटकापूर्वीच मामांनी या खटल्यावर आधारलेली 'मी प्रजापति ?' या नावाची एकांकिका प्रसिद्ध केली होती!– इतर लेखकात क्वचितच आढळून येणारा एक महत्त्वाचा विशेष मामांच्या ठिकाणी आढळून येतो. व तो म्हणजे, त्यांचे साहित्यिक मन हे स्पंजासारखे शोषक आहे हाच होय! आपल्या सभोवारच्या सामाजिक जीवनात होणारा किंचितसा बदल देखील ते चटकन टिपून घेतात व लेखणीद्वारे त्याला चिरस्थायी स्वरूप देण्याचा प्रयत्न करतात. त्यांची नाटके म्हणजे गेल्या शंभर वर्षात मराठी नाट्यकलेची जी जी स्थित्यंतरे झाली त्या सर्व स्थित्यंतराचे स्पष्ट दर्शन घडवि-

(पृष्ठ ४१ वर)

आधुनिक साहित्याचे त्रिनेत्र--

गूढवाद

श्री. के. क्षीरसागर

(विदर्भ साहित्य संघात जानेवारी १९६२ मधे
दिलेले तिसरे व्याख्यान)

आत्मनिष्ठ सौंदर्यवाद (Romanticism) आणि आत्मनिरपेक्ष वास्तववाद हे दोन साहित्याचे प्रकार अथवा 'नेत्र' कसे होतात, ते आपण आतापर्यन्त पाहिले. ज्या साहित्यात 'ज्ञात्या'वर अथवा द्रष्ट्यावर प्रकाश अधिक टाकलेला असेल, ते आत्मनिष्ठ, भावनाप्रधान, व सौंदर्यपूजक साहित्य बनते. ज्यात ज्ञेयावर, दृश्यावर अथवा वस्तूवरच प्रकाश केन्द्रित केलेला असतो, ते वस्तुनिष्ठ किंवा वास्तवनिष्ठ साहित्य बनते. पण या दोन्हींहि चित्रण-पद्धतीत किंवा आविष्करण पद्धतीत कलात्मक ज्ञानाचे अथवा अनुभूतीचे अेक टोकच प्रामुख्याने समोर धरलेले असते. वस्तुनिष्ठ चित्रणात ज्ञात्याच्या व्यक्तिनिष्ठ अनुभवाला गौणत्व दिलेले असते. वस्तूचे शक्य तेवढे व्यक्तिनिरपेक्ष, भावनानिरपेक्ष चित्र काढण्याचे उद्दिष्ट समोर ठेवलेले असते; तर आत्मनिष्ठ चित्रणात ज्ञात्याच्या अथवा द्रष्ट्याच्या वैयक्तिक मन:स्थितीला प्राधान्य दिलेले असते. साध्या भाषेत सांगायचे झाले, तर रोमॅंटिक् वाङ्मयात शकुन्तलेचे, सुभद्रेचे, मिरांडाचे किंवा लैलाचे चित्र यथावत् काढण्याची प्रतिज्ञा नसून, ते त्यांच्या प्रियकरांच्या कामप्रेरित नेत्रातून पाहून काढण्याची प्रतिज्ञा असते. शकुन्तलेचेचसे काय, पण ती ज्या तपोवनात व कण्वाश्रमात तिच्या प्रेमिकाला दिसली, त्यांचेहि चित्र हुबेहूब किंवा वास्तव काढण्याचा अिरादा सौंदर्यवादी वाङमयात मनात धरलेला नसतो. ते तपोवन दुष्यन्ताला कसे दिसले, हा या प्रकारच्या वाङमयाचा विषय असतो तर शकुन्तला, दुष्यन्त, कण्वाश्रम या सर्वांचेच त्रयस्थाच्या दृष्टीने यथावत् चित्र काढणे हा वस्तुनिष्ठ वाङमयाचा विषय असतो. हे दोन दृष्टिकोन 'Approaches' किंवा साहित्यनेत्र कवि आपल्या चित्रणक्षणीच्या लहरीप्रमाणे स्वीकारू शकेल असे क्षणभर मानले, तरी 'सत्य' कोठे वसत असते, हा प्रश्न अखेर उरतोच, विशिष्ट व्यक्तीला अेखादे दृश्य, जसे दिसले तसे, रंगवण्यात सत्य अधिक आहे. की व्यक्तिनिरपेक्ष चित्रणात सत्य अधिक आहे ?

ॲरिस्टॉटल्ने व्यक्तिचित्रणाचे जे तीन प्रकार आपल्या काव्यशास्त्रात (Poetics) केले आहेत, त्यांचे येथे स्मरण होईल तो म्हणतो माणसांचे चित्रण

अनुक्रमणिका

तीन भमिकांवरून करता येते. आहेत तशी रंगवणे; आहेत त्याहून चांगली रंगवणे; आहेत त्याहून वाईट रंगवणे. ॲरिस्टॉटल्‌ने कल्पिलेल्या या तीन प्रकारांना आधुनिक परिभाषेत वास्तव (चित्रण); आदर्श (आणि सौंदर्यवादी); आणि विडंबनात्मक ही तीन नांवे देता येतील. पण या तीन दृष्टिकोणांपैकी कोणत्या दृष्टिकोणात सत्यांश अधिक असतो, हा प्रश्न उरतोच. 'आहेत तशी' रंगवण्यात देखील, वस्तूचे संपूर्ण अन्तरंग येईलच असे नव्हे. कदाचित् ते केवळ बाह्यदर्शन होईल. ज्ञात्याला, कवीला, किंवा प्रेमिकाला अेका क्षणी 'दिसली तशी' रंगवण्यात चित्रित व्यक्तींच्या स्वरूपापेक्षा पाहाणाऱ्या व्यक्तीच्य मनःस्थितीचे, किंवा मनःसंस्काराचे स्वरूपच अधिक येईल. पण संपूर्ण वस्तुदर्शन दोन्ही दर्शन-प्रकारात नाही हे कबूल करावे लागेल. तसेच, साहित्यातील वस्तु-दर्शन म्हणजे भौतिकशास्त्रातील वस्तुवर्णनाप्रमाणे केवळ व्यक्तिनिरपेक्ष मोजमाप नव्हे, हेहि सर्वमान्य होण्यासारखे आहे. मात्र वास्तववादी चित्रकार मानतात की, व्यक्तिनिरपेक्ष चित्रणात अन्तरंग अधिक सापडते; तर आत्मनिष्ठसौंदर्य-वादी (रोमँटिक्) चित्रकार मानतात की, व्यक्तिनिष्ठ चित्रणात अन्तरंग अधिक गवसलेले असते.

साहित्याच्या क्षेत्रातील हे एक 'द्वंद्व' आहे, हे उघड आहे. आणि द्वंद्वातील दोन कोटींच्या विरोधाचा परिहार द्वंद्वातीत पण द्वंद्वसमावेशक अशा तिसऱ्या कोटीत होतो, असा हेगेल्‌चा प्रसिद्ध सिद्धान्त आहे. व्यक्ति आणि वस्तु, ज्ञाता आणि ज्ञेय, यांच्या पलीकडील दर्शन' मानणारी व चितारणारी एक साहित्य-दृष्टि आहे. ती दृष्टि द्रष्ट्याच्या स्वतःची भावना वा मनःस्थिति हेहि अन्तिम सत्य मानीत नाही; व्यक्तिनिरपेक्ष दृश्य हेहि अन्तिम सत्य मानीत नाही; तर वस्तूचे व्यक्तिनिष्ठ परन्तु गूढ आणि अपार दर्शन हे अन्तिम सत्य मानते. अर्थात् हे दर्शन अनिर्वचनीय अथवा शब्दातीत असते; गूढगुंजनात्मक असते.

व्यक्तिनिष्ठ आणि भावनाप्रधान भूमिकेवरून वस्तूच्या घडलेल्या अशा भावनातीत आणि वास्तवातीत दर्शनाचे पुरावे अनेक भाषातील काव्यात सापड-तात. आधुनिक मराठी काव्यातहि सापडतात. अशाप्रकारचे भावनातीत, वास्तवातीत व शब्दातीत काव्य ओळखून त्याचे महत्त्व कळण्यास अेक विशिष्ट संवेदनक्षमता लागते, हे तर अुघडच आहे. परन्तु अितर काव्य तरी विशिष्ट संवेदनेखेरीज कळते थोडेच ? पण या संवेदनक्षमतेखेरीजहि कांही मानसिक तयारी आवश्यक असते. गूढगुंजनात्मक काव्याचे आकलन होण्याकरिता त्या काव्या-संबंधीच्या कित्येक चुकीच्या कल्पना सोडून देण्याची तयारी व्हावी लागते. मराठी वाङमयात तरी कित्येक चुकीच्या ग्रहामुळे, वाचकाजवळ असलेल्या थोडयाफार संवेदनक्षमतेलाहि ग्रहण लागल्याचे पुष्कळदा आढळून येते.

पहिली गोष्ट म्हणजे सौंदर्यवाद व वास्तववाद हे ज्याप्रमाणे शैलीचे प्रकार नव्हेत, त्याप्रमाणे गूढवाद ही देखील केवळ अेक शैली नव्हे. फार काय, गूढवाद ही स्वेच्छेने पत्करण्याची भूमिका देखील नव्हे. सौंदर्य आणि सत्य यांच्या चिन्तनात नकळत येऊन जाणारी अशी ती अेक भूमिका आहे. त्या भूमिकेवर जाऊन केलेल्या चिन्तनाची प्रमुख खूण म्हणजे अनुभवाच्या अनिर्वचनीयतेसंबंधीची मनोमन खात्री. ही अनिर्वचनीयता अर्थातच अनुभूतीच्या अपारतेतून व अगाधतेतूनच निर्माण झालेली असते. असा अपार अनुभव अेखाद्या साध्या दृश्यातूनहि कवीला येऊ शकेल. या अपार अनुभूतीमूळे कवीला क्वचित् विश्वाचे कोडे अुलगडल्यासारखे वाटेल; क्वचित् विश्वाच्या बुडाशी असलेले अन्तिम सौंदर्य क्षणिक अन्तर्दृष्टीपुढे चमकून गेल्यासारखे वाटेल; क्वचित् विश्वाला आधारभूत असलेले सत्य प्रतीत झाल्यासारखे वाटेल. अर्थात् काव्यातील गूढगुंजन हे अेका सुन्दर, अपार, अगाध, अविस्मरणीय आणि अनिर्वचनीय अशा अन्तःप्रतीतीसंबंधी असते. त्या प्रतीतीने, 'विश्वाचे कोडे उलगडले,' असे कवीला त्या क्षणापुरते भासले, तरी त्याचे गूढगुंजन एखादा नवा दार्शनिक सिद्धान्त सांगत नाही;—पूर्वीच्या अेखाद्या प्रसिद्ध दार्शनिक सिद्धान्तावर आधारलेले तर ते कधीच नसते. अन्तःप्रतीतीला आधाराची गरज नसते—नव्हे जुन्या गूढानुभवाचा आधार हे काव्यातील गूढगुंजनाचे अेक वैगुण्यच ठरते. गोविन्दाग्रजांच्या 'मुरली'तील किंवा 'फुटक्या तपेली'तील गूढगुंजन पोकळ आणि वदसूर वाटते, ते जुन्या वेदान्तांच्या सुलभ आधारामुळेच होय. या दोन्ही कवितातील गोविन्दाग्रजांची अनुभूति अपार आणि अनिर्वचनीय तर नाहीच, पण स्वतंत्रहि नाही. मराठी सन्त वाङमयातील प्रसिद्ध कल्पना थोडया झगझगीत रूपकाच्या व अतिशयोक्तीच्या साहाय्याने मांडण्याच्या करामतीपलीकडे या कवितात कांहीच नाही. 'गूढगुंजनात्मक कवितांचे अपूर्वत्व प्रतीतीत असते, प्रकटनपद्धतीत नसते,' हे सिद्ध करणारी हिणकस उदाहरणे अेवढेच मराठी गूढगुंजनात्मक काव्यात गडकऱ्यांच्या या दोन कवितांचे स्थान राहील.

या कवितांच्या निमित्ताने मराठी वाङमयात गूढगुंजनासंबंधी असलेला आणखी अेक गैरसमज सांगितला पाहिजे. कविता वेदान्तपर असली की, तिला गूढगुंजनात अन्तर्भूत करावयास हरकत नाही, अशी कित्येकांची समजूत दिसते. गूढगुंजनात्मक कवितेत अद्वैतात्मक—अथवा अधिक शास्त्रशुद्ध भाषेत म्हणजे 'निर्द्वंद्वात्मक'—* अनुभव पुष्कळदा आढळतो, असे म्हणता येते. पण अद्वैत-विषयक कविता असली की, ती गूढगुंजनात्मक असेलच असे नव्हे. ती केवळ

* राजवाडे (आहिताग्नि) यांनी आपल्या ग्रंथात या दोन शद्बातील मूलभूत भेद स्पष्ट केला आहे.

अनुक्रमणिका

जुना तार्किक सिद्धान्त नव्या दृष्टान्तांनी रंगविणारी कविताहि असू शकेल. या दृष्टीने मराठी कवितेच्या वर्गीकरणातील आजची पहिली गरज म्हणजे गूढगुंजनात्मक कविता आणि वेदान्तपर कविता असे दोन वेगवेगळे प्रकार मानणे ही होय. आधुनिक मराठी कवींपैकी गूढगुंजनाबद्दल फारशा प्रसिद्ध नसलेल्या रेव्ह० टिळक यांच्या दोन कवितांच्या उदाहरणाने हे स्पष्ट होण्यासारखे आहे.

रेव्ह० टिळक यांची 'आंधळा झालो तर' ही कविता गूढगुंजनपर आहे असे सामान्यतः कोणास वाटणार नाही. उलट * **'हा अेक कक्षेत छावा गजाचा दुजीमाजि हा सिंह केकावतो'** या भव्य कल्पनेने आरंभणारी कविता उघडउघड 'अहं ब्रह्मास्मि' या महावाक्यावर,–नव्हे, या अद्वैतानुभवावर आधारलेली आहे. पण **'आंधळा झालों तर'** या कवितेचा शेवटचा भाग अपूर्व, अपार, अंतिम सत्याची प्रतीति या दृष्टीने, गूढगुंजनाच्या उपरिनिर्दिष्ट प्रकारात जितका यथार्थतेने अन्तर्भूत करता येईल, तितकी 'पुरें जाणतों मीच माझें बळ' ही कविता करता येणार नाही. अर्थात् ही कविता उघडपणे **'अहं ब्रह्मास्मि'** या प्राचीन सिद्धान्ताचेच विवरण करीत असली, तरी तीहि गूढगुंजनपरच आहे; व 'कविता' म्हणूनहि उत्कट आहे, हे मान्य केले पाहिजे. या कवितेची आविष्कारपद्धति प्रभावी आहे; तिजमधील अनुभूति कवीची–अेका दुर्लभक्षणीची–स्वतःची आहे; पण ती स्वतंत्र वा अपूर्व नाही. ती अनुभूति घेताना त्याला वैदिक ऋषींच्या महावाक्याचे स्मरण आहे. पण गोविन्दाग्रजांच्या उपरिनिर्दिष्ट दोन कवितातील पोकळ शाद्बिक खेळ मात्र, रेव्ह० टिळकांच्या या अद्वैतपर कवितेत नाही.

'आंधळा झालों तर' या कअितेत कवि अंधत्वाच्या संकटाशी मनातल्या मनात झगडत आहे. संकट उघडपणे शारीरिक आहे. त्याने होणारी हानि कवीच्या दृष्टीने विशेष भीषण आहे, कारण अनुभूति, विशेषतः सौंदर्यानुभूति, हेच कवीचे जीवितसर्वस्व होय. परन्तु संभाव्य अंधत्वाशी मानसिक झुंज देता देता कवीला एक नवेच दर्शन घडते.

'खोटें हें भय, काय चित्तसकलव्यापी नसें-हें मला ?

नेत्रांच्या अभावी कवि सृष्टीला मेल्यासारखा होईल, ही प्राकृत जनांची भीति कवीच्या मनातून नव्या प्रकाशाच्या किरणासरशी अंधाराप्रमाणे एका क्षणात नाहीशी होते. तो विचारतो, "...**काय चित्त सकलव्यापी नसे हें मला ?**" हे प्रकाशकिरणरूप सत्य कवीने या कवितेत पुढे अनेक उदाहरणांनी सिद्ध केले आहे. हा विस्तार थोडाफार गद्यप्रायहि वाटतो. तथापि चर्मचक्षूपेक्षा मानसचक्षूंनीच कवि अधिक पाहात असतो, ही कवीला झालेली प्रतीति या महाभयाच्या क्षणी जणू नवजन्म लाभासारखीच होती. कवि पुढे विचारतो––

---

* **'पुरे जाणतो मीच माझें बळ'–रेव्ह० टिळक.**

मूर्ती मोहक ज्या पुढेंच दिसती स्वप्नात जागेपणीं,
त्या त्या काय विलोकितो सकल मी, सांगा, मला लोचनीं ?

मनुष्याचे चित्त डोळयावर अवलंबून नाही, ते सकलव्यापी आहे; डोळयांनी दिसणाऱ्या सौंदर्याहून प्रतिभेला स्वतःला निर्माण करता येणारे सौंदर्य अमर्याद आहे, हा अनुभव परिचित अर्थाने 'अद्वैतपर' किंवा ब्रह्मानुभूतिपर नसला, तरी तो एकाअर्थी पार्थिव बन्धनाच्या पलीकडे नेणारा आहे. शिवाय तो एका अपूर्व क्षणी कवीला स्वतःला स्फुरलेला आहे. या दृष्टीने ही कविता 'पुरे जाणतो मीच माझे वळ' या उघड उघड 'अहं ब्रह्मास्मि' हा सिद्धान्त पुकारणाऱ्या कवितेहूनहि गूढ आणि अपार अनुभूतीने भरलेली आहे, असे मी म्हणेन. 'पुरे जाणतो मीच माझे वळ' या कवितेत कवीने उपनिषदातील जुनाच अनुभव सांगितला आहे इतकेच नव्हे, तर तो सांगताना तत्वज्ञानातील परिचित कल्पना जशाच्या तशाच वापरल्या आहेत. उदाहरणार्थ––

"मी ईश्वराच्या जगत्कारणाच्या खरी हेतुची पूर्तता मंगल ! ।"

या पंक्तीत, 'मानवनिर्मितीच्या रूपाने ईश्वराचा जगन्निर्मितीमागील हेतु सफल झाला आहे' ही प्रसिद्ध पाश्चात्य कल्पना आहे आपल्याकडे नरजन्म दुर्लभ मानतात तो अन्य कारणांनी मानीत असले, तरी त्याच्या मागे हीच कल्पना आहे.

गूढगुंजनात्मक कवितेच्या बुडाशी केवळ एखादी वेदान्तपर कल्पना नसते, तर भव्य आणि 'सकलव्यापी' असा अनुभव असतो. यातील 'अनुभव' शब्दाला महत्त्व आहे. लाँजायनस् हा प्राचीन पाश्चात्य टीकाकार जेव्हा 'भव्यता' ही वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची कसोटी ठरवितो, तेव्हा तो केवळ कल्पनेच्या आणि शैलीच्या भव्यतेवर भर देतो. "The sublime consists in a certain Consumateness—and eminenee of words, not calculated but opportunely outflung"* ही कल्पनांची आणि शैलीची भव्यता ज्ञानेश्वर, मिल्टन् आणि सावरकर यांच्या काव्यात जागजागी आढळते. परंतु केवळ भव्य कल्पना म्हणजे 'गूढानुभव' नव्हे.

वास्तविक गूढगुंजन हा शब्द प्राचीन भारतीय वाङमयात सापडत नाही. म्हणूनच त्याऐवजी 'सायुज्यतावाद' 'प्रतीतिवाद' 'रहस्यवाद' इ. शब्द वापरणे कित्येकांनी पसंत केले आहे. हिन्दीत सांप्रत 'छायावाद' हा शब्द कांही अंशी त्याच अर्थाने रूढ आहे. तथापि हे सर्व शब्द अयोग्य नसूनहि 'गूढगुंजन' हाच शब्द काव्यातील गूढानुभववर्णनाला लावणे सोयीचे आहे असे माझे मत झाले

---

* सुप्रसिद्ध कॅश्यस् लॅंजायनस् याच्याशीं सदृश्य विचार असलेल्या एका अज्ञात ग्रीक अलंकारशास्त्रज्ञाचे मत [Quoted in Dictionary of World Literary Terms: J. T. Shipley.]

आहे. 'साक्षात्कार' 'सायुज्यता' इ. शब्द भारतीय परंपरेतील तर आहेतच, पण शिवाय 'गूढगुंजन' या शब्दापेक्षा अधिक निश्चितार्थ–वाचक आहेत, हे उघड आहे. पण ते वाङमयाच्या क्षेत्रातील नसून परमार्थसाधनाच्या क्षेत्रातील आहेत. त्यांच्या या श्रेष्ठ कुळीचा कित्येक साहित्यिकांना मोह पडत असला, तरी साहित्यिकांनी आपली कुळी विसरून चालणार नाही !–मग ती परमार्थाच्या मानाने कनिष्ठहि असेल. नाहीतर, श्रेष्ठ संज्ञेचा उपयोग कनिष्ठ वस्तूच्या निर्देशाकरिता केल्याचा दोप पत्करावा लागेल.

पाश्चात्य देशातहि 'मिस्टिसिझम्' या संज्ञेचा उपयोग प्रथम परमार्थाच्या क्षेत्रातच झाला. किंबहुना अद्यापहि त्या शब्दाचे खरे स्थान धार्मिक वाङमयातच आहे. जुन्या काळी 'ईश्वराच्या समीपत्वाची साक्षात् जाणीव' या अर्थाने तो शब्द तिकडे वापराला जाई. जुन्यात जुने ख्रिस्तीसाधक अशा प्रकारच्या सामीप्य-भावाला 'Contemplation' अथवा 'ध्यानावस्था' हा शब्द वापरीत. परमेश्वराला बुद्धिगम्यतेच्या, किंबहुना मानसिक आकलनाच्या पलीकडे मानणे, हे धार्मिक गूढवादाचे प्रमुख लक्षण म्हणता येईल. या अर्थाने पाहाता गूढानुभवाचा किंवा सामीप्यभावाचा निर्देश, शब्दांनी करणेच अशक्यप्राय ठरून, 'नेति नेति' चा, 'Agnostia' चा, किंवा 'Via Negativa' चा उपयोग परमार्थ वाङमयात करावा लागणे साहजिकच आहे. वाङमयीन गुढानुभववर्णनातहि या नकारात्मक किंवा 'नेति'च्या भाषेचा उपयोग करावा लागतोच.

हर्षखेद ते मावळले
हास्य निमालें
अश्रु पळालें;
कण्टकशल्यें बोथटलीं
मखमालीची लव वठली;
कांही न दिसे दृष्टीला
प्रकाश गेला
तिमिर हरपला;
काय म्हणावें या स्थितिला ?––
झपूर्झा गडे झपूर्झा !

'झपूर्झा' या केशवसुतांच्या प्रसिद्ध कवितेतील वर उद्धृत केलेल्या ओळी वाङमयीन गुढानुभवाच्या प्रातिनिधिक म्हणून अभ्यसनीय आहेत. प्रकाशहि नव्हे, तिमिरहि नव्हे, हर्षहि नव्हे, खेदहि नव्हे; कंटकवत्‌हि नव्हे; पुष्पवत्‌हि नव्हे, अशा या स्थितीला काय म्हणावे, ते कवीला समजत नाही. म्हणून अखेर, तो 'झपूर्झा' या प्राय: पोरकट उद्‌गारवाची शब्दाने या अनिर्वचनीय स्थितीचा निर्देश करतो.

'ईशसामीप्यप्रतीति' हे जर पारमार्थिक गूढानुभवाचे गमक मानले, तर केशवसुतांच्या या कवितेतील अपूर्व अनुभूतीचे गमक 'हर्षखेदातीतत्व' हे ठरेल. वाङमयीन गूढानुभूतीचेहि अेक गमक विश्वात, 'अेकच सत्य,' 'अेकच सूत्र,' 'अेकच सौंदर्य,' 'अेकच प्रेम' दिसून येणे, हे आहेच. परन्तु सर्व गूढगुंजनपर कविता या पातळीवरूनच लिहिल्या जातात असे नव्हे. या दृष्टीने केशवसुतांची ही प्रसिद्ध कविता वैशिष्टयपूर्ण आहे. तिजमध्ये वर्णिलेला अनुभव तादात्म्यपर किंवा 'Unitive' नसून 'Transcendental' किंवा 'अतीन्द्रिय' आहे. या कवितेतील पुढची कडवी या अवस्थेचे 'नेति' स्वरूपी वर्णन करणारी नसून, कांही अंशी त्या अवस्थेच्या सफलतेचे वर्णन करणारी आहेत. तसेच, 'हर्षखेदांच्याहि पलीकडे कांही आहे हे विसरू नका,' असे आत्मविश्वासाने वजावून, पुढे 'व्यर्थी अधिकचि अर्थ वसे' हे तात्त्विक सत्य घोळविणारी आहेत. लोक कितीतरी जमीन पडीक म्हणून सोडून देतात, पण—

तरी न तेथुनि वनमाला *
आणायाला
अटक तुम्हांला,

असा उपदेशहि 'व्यर्थातील अर्थ' उलगडून दाखविताना कवीने या कवितेत केला आहे. लौकिकदृष्टया 'व्यर्थ' समजल्या गेलेल्या गोष्टीत **'अधिकचि अर्थ वसे'** हे सांगून, कवीने ज्ञाताच्या मर्यादेपलीकडे **'धीरत्व धरुन । उड्डाण करून'** गेल्यावरच 'गूढ काव्ये' ऐकायला सापडतात, असे पुढे सांगितले आहे.

सारांश, कवितेचे पहिले कडवेच काय ते, खऱ्या अर्थाने गूढगुंजनपर आहे. फार तर त्याच धुन्दीत त्या गूढ अनुभवाचे समर्थन करणारे दुसरे कडवेहि गूढ-गुंजनपर म्हणता येईल. पहिल्यात अतीन्द्रिय अनुभवाचे उत्स्फूर्त वर्णन आहे, तर दुसऱ्यात विरोधाभासात्मक पण वेहोष भाषेत त्याच अनुभवाचे समर्थन आहे पण कवितेची पुढची चार कडवी मात्र कांही अशी प्रतिपादनात्मक (Didactic) तरी, नाहीतर पुरूष प्रकृतीच्या ठरीव पोपटपंचीने भरलेली तरी आहेत. या कवितेचा पूर्ण अर्थ लागत नाही, हा कांही टीकाकाराचा समज बरोबर नाही. तथापि मराठी गूढगुंजनपर कवितेतील गुण आणि दोष एकत्र पाहायचे असतील, तर केशवसुतांच्या या प्रसिद्ध कवितेचा निर्देश केला तरी पुरे असे मात्र खास म्हणता येण्यासारखे आहे.

आधुनिक मराठी काव्यात ज्या कविता गूढगुंजनपर म्हणून प्रथम गाजल्या, त्यांच्यातील गुणदोषावरूनच 'गूढगुंजन' या वाङमयीन प्रकारा संबंधी मराठीत

---

* 'तेथुनि वनमाला आणणें' म्हणजे काय, ते केशवसुतांनाच माहीत !

कित्येक कल्पना रूढ झाल्या. खऱ्या गूढगुंजनाचे स्वरूप अधिक स्पष्ट करण्यापूर्वी, त्यासंबंधीच्या रूढ कल्पनांचा निर्देश करणे, या दृष्टीनेच, अधिक उपयुक्त ठरेल. यापैकी पहिल्या कल्पनेचा उल्लेख यापूर्वीच येऊन गेला आहे. 'गूढगुंजन' म्हणजे जुन्या ब्रह्ममायेच्या हरदासी पोपटपंचीची नवी आवृत्ति' ही ती कल्पना होय. 'दुर्बोधता' ही गूढगुंजनाची अपरिहार्य सहचरी होय, ही या क्षेत्रातील दुसरी कुकल्पना होय. 'कलात्मक अस्पष्टतेचा सहेतुक वापर म्हणजेच गूढगुंजन' ही तिसरी कल्पना होय. ही तिसरी कल्पना मात्र केवळ कुकल्पना नव्हे. कारण रवींद्र नाथांसारख्या कित्येक चांगल्या कवींनीहि अशा कलात्मक अस्पष्टतेचा पडदा आपल्या काव्यावर सोडलेला आढळतो.

पण दुर्बोधता आणि सहेतुक अस्पष्टता ही गूढ काव्याची प्रमुख लक्षणे नव्हेत; दुर्बोधता हा तर उघड दोषच ठरेल. अनुभव मुळात गूढ आणि अपूर्व असल्यावर तो पुन्हा दुर्बोध करण्याचे वा दुर्बोध होण्याचे कारणच नाही. तो काव्याच्या साधनाने झाला तर स्पष्टच होईल;—फार तर प्रत्येक वाचकाला सारखाच स्पष्ट होणार नाही, अेवढेच काय ते. कवितेतील आविष्काराच्या द्वारे अनुभव स्पष्ट होऊनहि गूढ राहिल्याचे आधुनिक मराठीतील उदाहरण म्हणजे तांबेकृत **'नववधू प्रिया मी बावरतें'** या प्रख्यात कवितेचे सांगता येईल.

मला येथला लागला लळा,
सासरि निघतां वाटतो गळा,
बागबगीचा येथला मळा,
सोडितां कसें मन चरचरतें

* * * *

अतां तूंच भय लाज हरी रे !
धीर देऊनी ने नवरी रे !
भरोत भरतिल नेत्र जरी रे !
कळ पळभर मात्र खरें घर तें !

* * * *

या ओळींसारख्या ओळी हायस्कूलमधील मुलांनाहि सहज समजावून सांगता येतील. पण या स्पष्टार्थातून जो अस्फुट अर्थ सूचित होतो, तो चिन्तनशील वाचकांना अेका गूढ, अपूर्व आणि अपार अशा दृश्याजवळ नेऊन पोहोचवितो. या कवितेतील सुगमता आणि स्पष्टता फसवी आहे. इतकी फसवी की, कित्येक विद्वान ही कविता खऱ्या नववधूसंबंधी आहे असेच मानतात ! जीवरूपी वधू इहलोकरूपी माहेर सोडून ईश्वररूपी वराकडे जाताना उगीचच विव्हळ होते;

तिला पळभराचीच कळ सोसावी लागत असली, तरी तिचे 'खरें घर तें !' हा, तांव्यांच्या सहृदय वाचकाचे नेत्र ओलावून टाकणारा, अर्थ मनात न येताच, ते ही अपारध्वनीची कविता वाचू शकतात. *

या कवितेतील रूपक लक्षात आल्यावरहि ही कविता केवळ एक दीर्घरूपक किंवा Allegory म्हणून सोडून देण्याची चूक होते. या कवितेतील वाच्यार्थामुळे डोळ्यासमोर उभे राहणारे दृश्यहि कमी काव्यमय नसल्याने, त्याचा आस्वाद घेणारांनाहि कवितेचा संपूर्ण आस्वाद घेतला, असा दावा सांगता येईल. रूपक ओळखणारांना तर तो दावा अधिकच जोराने सांगता येईल. तथापि रूपकाची योजना करून कवीला केवळ दोन वेगवेगळी चित्रे डोळ्यांपुढे उभी करायची नाहीत, तर प्रामुख्याने दुसरे चित्र उभे करायचे आहे. कवि त्या चित्राला का व कोणते प्रामुख्य देतो, कवीच्या डोळ्यांपुढे ही कविता लिहिताना जीवनातील कोणता अनुभव, कोणती वस्तुस्थिति व कोणती समस्या आहे, ते लक्षात घेण्याची आवश्यकता ज्याला पटली, त्यालाच या कवितेचा प्रमुख ध्वनि कळला,– सार कळले, असे मानता येईल. ज्याला या कवितेतील प्रमुख ध्वनि कळला, त्याला ती केवळ सासरी जाणाऱ्या मुलीसंबंधी आहे असे कधीच वाटणार नाही. ही कविता जीवनातील एका प्राणभूत आणि अन्तिम अशा साक्षात्कारासंबंधी– Vision संबंधी आहे. ही गूढ आणि अपार बाजू ज्याच्या ध्यानात आली, त्यालाच ही कविता खरी समजली हे उघड आहे. अर्थात् कवितेचा हा खोल अर्थ ध्यानात घेण्याला जुन्या अलंकारशास्त्रापेक्षा, आधुनिक कल्पक टीका, कवि-चरित्राच्या साहाय्याने केलेली मीमांसा (Biographical Criticism) यांचाच अधिक उपयोग आहे.

स्पष्ट पण खोल अशा गूढवादी कवितांपेक्षा दुर्बोध आणि नीरस कविताच मराठीत अधिक गाजल्या आहेत, याचे कारण दुर्बोधता म्हणजेच गूढता ही कल्पनाहि असू शकेल. कवि 'Bee' यांच्या गूढ कविताना मी गडकऱ्यांच्या पोकळ वेदान्ती कवितांच्या वर्गात खासच घालणार नाही 'बी' हे जीवनाच्या अन्तिम रहस्याबद्दल चिन्तन करणारे व त्याचा स्पर्श घडलेले कवि होते, हे निःसंशय. परन्तु त्यांच्या तीन प्रसिद्ध कविता–वेडगाणे, पिंगा आणि चांफा–गूढतेपेक्षा क्लिष्टतेमुळेच अधिक प्रसिद्धि पावल्या आहेत. त्यातल्यात्यात 'वेडगाणे' या कवितेत दुर्बोधतेबरोबरच अकारण अफाट कल्पनांची भर पडून, हाती मात्र त्यामानाने कांहीच लागत नाही. पिंगा आणि चांफा यातील नवकी भूमिका हाती लागत नसली तरी त्यातील भराऱ्यांची सर्वसामान्य दिशा लक्षात येते;

---

* 'प्रणयप्रभा' संग्रहातील या कवितेवरील टीप पाहावी.

व त्यातील मनोमय दृश्ये वाचकाला भव्य आणि उदात्त भूमिकेवर नेतात. कवीने या क्षणी काही विलक्षण अनुभविले आहे, अेवढी वाचकाची खात्री पटते. तरी

पिंगा माझा सोन्याचा
पंजर रत्नाचा त्याचा,
पहा ! उघडिलें दाराला
पिंगा आकाशीं गेला !

या सारख्या ओळीत बहुधा कुणाला काही हाती लागले असेलसे वाटत नाही ! तथापि—

गोंगाटाला थांबविलें,
श्रवण मनाला कळुं न दिलें
कौशल्याची नवलाई
रस चोरूनि प्याल्या बाई !

या साध्याच ओळीमधील 'चोरूनि प्याल्या,' त्या कोण याचा संदर्भ लक्षात घेणाऱ्या वाचकाला 'प्रसन्न हृदयाच्या कोशी' असलेल्या 'सौरभरसराशी' चा आनन्द डोळ्यापुढे उभा राहिल्याशिवाय राहणार नाही. तसेच,

अनेक चरणांचें जाणें
अनेक चित्तांचें स्फुरणें,
दृष्टी, वाणी, गती, मती,
अेकच येथुन तेथुन ती

या ओळीत वर्णिलेल्या तदाकार 'वृत्तीचे वळ' लक्षात येऊन

वृत्तीचें वळ मज मिळता
विश्व सहज आले गिळतां

या ब्रह्मानन्ददर्शक ओळीचे रहस्य ध्यानात येऊ शकेल पण या पुढील आठ कडव्यात आविष्कारातील असंयमामुळे या भ्रमराचा (Bee चा !) पिंगा वेताल बनला आहे. अगदी शेवटच्या कडव्याने मात्र नेमक्या समेवर पदन्यास करून या ब्रह्मानन्दनृत्याला फिरून उंची लाभवून दिली आहे. ते साधे, पण उदात्तस्थितिसूचक कडवे असे—

मज कसलें जाणें येणें
भाव अभावाविण असणें
बुद्‌बुद् हो कीं कल्लोळ
अर्णवपद माझें अढळ !

(पृष्ठ २९ वर)

अनुक्रमणिका

गडकऱ्यांच्या नाटकातील विनोद

प्राचार्य श्री. ना. बा. पराडकर, यवतमाळ

(दि. २३ जानेवारी १९६३ रोजी गडकरी पुण्यतिथीच्या प्रसंगी वि. सा. संघात वाचलेला प्रबंध)

गेल्या १५–२० दिवसात गडकऱ्यांची सर्व नाटके व नाटकांवरील टीकात्मक निबंध, अर्थात् जितके मिळाले तितके, मोठ्या अधाशीपणाने मी वाचून काढले; विशेषतः नाटके वाचताना तर चाळीस वर्षापूर्वी ज्या उत्साहाने ती वाचली त्या उत्साहाचा पुनः अनुभव आला व गडकऱ्यांच्या प्रतिभेविषयी जी कौतुकादराची भावना पूर्वी होती ती आजहि असल्याचे आढळून आले. गडकऱ्यांसारख्या थोर प्रतिभेचा पुरुष महाराष्ट्रात झाला ही केवढी भाग्याची गोष्ट ! त्यांच्या प्रतिभेचे स्वरूप किती भव्य व दिव्य ! गडकऱ्यांची प्रतिभा प्रसन्न, उच्छृंखल, आव्हानशील अशा प्रकारची आहे. तिला मर्यादातिक्रम अतीव प्रिय असून मर्यादशीलता प्रसंगविशेषीच ती धारण करते. गडकऱ्यांची प्रतिभा अशा प्रकारची असल्यामुळे ती 'अतिरेकी' आहे असे म्हटल्यास कांही चूक होणार नाही. तिच्या पुढे जो विषय असेल त्याचा यथेच्छ समाचार ती घेते व मागला पुढला विचार करीत नाही. याचमुळे गडकरी यांची नाटके श्रेष्ठ गुणांनी युक्त असूनहि कलादृष्टीला सदोष वाटतात. या दोषांचा ऊहापोह गेल्या चाळीस वर्षात इतका झाला आहे की त्याबाबतीत आता बोलण्याला सवडच राहिली नाही. एका चित्रकाराची गोष्ट अशी सांगतात की त्याने भर चौकात आपले एक चित्र टांगून ठेवले व ज्याला जी चूक दिसेल तिथे त्याने एक फुली मारून ठेवावी अशी सर्वांना विनंति केली. दिवस संपल्यावर त्याने येऊन पाहिले तो सर्व चित्रभर फुल्याच फुल्या. गडकऱ्यांच्या नाटकासंबंधी जवळ जवळ हाच प्रकार झाला आहे. असे असूनहि त्यांच्या प्रतिभेसंबंधी कोणास शंका नाही प्रतिभेच्या दर्जासंबंधीहि शंका नाही. याचा अर्थच असा की त्यांच्या प्रतिभेचे तेज पाहून दोष लक्षात येऊनहि मनुष्य तेजानेच दिपून जातो. त्यांच्या प्रतिभेचे स्वरूप व दोष निगडित आहेत; दोष प्रतिभाजनित आहेत. दोष कमी करू पाहता, प्रतिभेचे तेजहि कमी होण्याचा संभव आहे. गडकऱ्यांची प्रतिभा अद्वितीय खरीच; त्या प्रतिभेची फळे पाहिजे असल्यास ती प्राप्त करण्यात येणाऱ्या अडचणी देखील स्वीकारल्या पाहिजेत. आज आपण त्यांच्या प्रतिभेने प्रभावित होऊनच या ठिकाणी जमलो

आहोत. गेल्या चाळीस वर्षात काय चांगली नाटके लिहिली गेली नाहीत ? या प्रश्नाचे उत्तर होकारार्थीच द्यावे लागेल; परंतु ज्याच्या प्रतिभेची मोहिनी पडली आहे असा नाटककार रामगणेश गडकरीच होय.

कवि, नाटककार व विनोदी लेखक अशा तीन प्रकारच्या भूमिका त्यांनी यशस्वी रीतीने पार पाडल्या आहेत. नाटककार म्हणून त्यांचा विचार करताना नाटकातील काव्य व विनोद यांचा विचार करावाच लागतो. त्यांच्या नाटकातील काव्य जसे सुकोमल तसे भव्योदात्त आहे; जसे आनंददायक आहे तसे उग्रहि आहे. त्यांच्या नाटकातील विनोद जसा सहज व निरागस आहे तसा बुद्धिचापल्य दर्शविणारा, कल्पना विलासाधिष्ठित व कल्पनेचे उड्डाण दर्शविणारा आहे. आज आपणांस गडकऱ्यांच्या नाटकातील विनोदाचाच विचार करावयाचा आहे.

नाटकातील विनोद हा गंभीर चर्चेचा विषय झालेला आहे. नाट्य वाङ्मयाच्या इतिहासाचे अवलोकन केले असता दोन तीन गोष्टी आपल्या नजरेस येतात. प्रहसनात विनोदाचा प्रवाह अन्तर्बाह्य व्यापून वाहताना दिसून येतो. परंतु सुखात्मिका किंवा सुखान्तिका, दुःखात्मिका किंवा दुःखान्तिका, किंवा सुखदुःखात्मिका यांतील परंपरागत तंत्र म्हणजे एका गंभीर प्रवेशानंतर एक विनोदी प्रवेश येणे हे होय. यात नाटककाराचे कौशल्य म्हणजे गंभीर व विनोदी भाग अशा कुशलतेने योजावयाचे की ते परस्परावलम्बीच केवळ न होता ते एकजीव झाले पाहिजेत. मूलभूत कल्पना अशी की गंभीर प्रवेशात मनावर जो ताण बसतो तो विनोदी प्रवेशाने दूर व्हावा; परंतु असे करताना कथानकाच्या सूत्राचा विसर मात्र पडता कामा नये; अशा रीतीने ते एकत्र यावेत. असे यशस्वी रीतीने साधणे हे येरा गबाळाचे काम नाही हे उघड आहे. आधुनिक नाटककारांनी विनोदाचे तंत्र यापेक्षाहि अधिक कलात्मक केले आहे यात शंका नाही. नाटकाचे दोन भाग एकजीव करावयाचे अशी भाषा म्हणजे नाटकात कथानक व उपकथानक असल्याची संमति उघडपणे देणेच होय. विनोदी कथानकामुळे मूळ कथानकाचे महत्त्व कमी होता कामा नये इत्यादि विचारांना आपोआप वाव मिळतो. आधुनिक नाटककार एकच कथानक घेतात; त्यांना विनोदाची आवश्यकता वाटत नाही असे नाही. परंतु त्याकरिता स्वतंत्र कथानक खर्ची घालण्यास ते तयार नसतात. जे एकमेव कथानक निवडण्यात येते त्याची मांडणीच अशी करावयाची, संवाद असेच लिहावयाचे, घटना अशाच निर्माण करावयाच्या की कथानकाची प्रगति होत असताना आवश्यक तितके व आवश्यक त्या तऱ्हेचे व आवश्यक त्या ठिकाणी हास्य आपोआप निर्माण व्हावे. नाट्य-तंत्राचा हा विकास स्पृहणीय नाही असे कोण म्हणेल! दोन किंवा अधिक कथानके एकजीव करण्यास जे कसब लागते त्यापेक्षाहि हे कसब निःसंशय श्रेष्ठ

होय. पाने आणि फुले ज्याप्रमाणे झाडाच्या प्रकृतीतून निर्माण होतात व कधी पानांचे आधिक्य असते तर कधी फुलांचे, कसेहि असले तरी त्या झाडाच्या प्रकृतीला धरून ते असते; त्याप्रमाणे नाटकातील गंभीर व विनोदी भाग कथानकाच्या प्रकृतीला धरून कमी अधिक असलेले आधुनिक नाटकात आपणांस दिसून येतात.

गडकऱ्यांनी ज्या काळात आपली नाटके लिहिली त्या काळात नवीन नाट्यतंत्र केवळ उदयासच आले असे नव्हे तर बद्धमूल झालेले होते; गडकऱ्यांचा व या नूतन तंत्राचा परिचय नव्हता असे म्हणण्याचे कोणी धाडस करणार नाही. परंतु मराठी रंगभूमीवर त्याकाळी शेक्सपियरचा प्रभाव होता शेक्सपियरच्या तंत्राने प्रभावित झालेले कोल्हटकर व खाडिलकर यांचा प्रभाव होता व त्या दोघांपैकी एकाचे शिष्यत्व गडकऱ्यांनी पत्करले होते. तेव्हां गुरुपरंपरा त्यांनी चालविण्याचा निर्धार केला असल्यास नवल नाही. गडकऱ्यांनी ही परंपरा किती एकनिष्ठपणे चालविली हे सर्वांस माहीत आहेच. आज तो चर्चेचा विषय नसल्यामुळे इतके सांगणे पुरेसे होईल की विनोदाबाबत ही परंपरा गडकऱ्यांनी एकनिष्ठेने पुढे चालविली. कोल्हटकर व गडकरी हे समानगुणाचे व नाट्य-वाङमयापुरते समानशीलाचे गुरुशिष्य होत. कोल्हटकरांचे जे गुण तेच अधिक सरस स्वरूपात गडकऱ्यांचे गुण. कोल्हटकरांचा विनोद अधिक उज्वल स्वरूपात गडकऱ्यांच्या लेखणीतून उतरला यात शंका नाही. नाटकातील विनोदासंबंधी हे अधिक खरे आहे.

याच वेळी विनोदाचा दुसरा एक प्रवाह आढळून येतो. विशेषतः सामाजिक सुधारणेच्या विरुद्ध जी नाटके लिहिली गेली त्यात हा प्रामुख्याने आढळून येतो. या विनोदासंबंधी सुशिक्षित सुधारकांचे अनुकुल मत त्या काळीहि नव्हते व आजहि असणे शक्य नाही. परंतु हा विनोद सरल-स्वाभाविक होता असे म्हटल्यास चूक होणार नाही. तो असंस्कृत होता, अश्लील होता, लज्जाहीन होता यात शंका नाही. परंतु तो कृत्रिम नव्हता हा जो विनोदाचा प्रवाह तोच कालौघात अधिकाधिक स्वच्छ होत गेला व आधुनिक लिखाणात नूतन स्वरूपात प्रगट झाला आहे. गडकऱ्यांचे या प्रवाहाकडे लक्ष गेले नाही. ते कोल्हटकरांना वाट विचारीत निघाले आणि त्यांच्याच मार्गाने गेले.

थोडक्यात, मराठी नाट्य वाङमयात दोन प्रवाह निर्माण झाले. एकाचे स्वरूप विदग्ध, चमत्कृतिपूर्ण, कल्पनाजन्य व बौद्धिक तर दुसऱ्याचे अशिष्ट व असंस्कृत, परंतु रोजच्या भापेला जवळचे असे. अश्लीलता मोठ्या प्रमाणात दुसऱ्या प्रवृत्तीत असली तरी पहिली प्रवृत्ति त्या पासून सर्वस्वी अलिप्त नव्हती हे खास. सुसंस्कृत व अलंकृत भाषेमुळे अश्लीलता सोज्जवळ झाली होती इतकेच.

अनुक्रमणिका

नाटकातील विनोदाच्या परंपरेत गडकरी कोल्हटकर संप्रदायातील होत हे वर आलेच आहे. कोल्हटकर संप्रदायाचे विशेष पुढील प्रमाणे असून ते सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. या गुरुशिष्यांच्या विनोदात कल्पनाविलास व चमत्कृति, अमूप आढळून येतात; शाब्दिक कोटयांचा तर पाऊसच पडतो; बुद्धिचातुर्याची चमक तर पदोपदी डोळे दिपवते. कधी कधी तर मला असे वाटते की गडकऱ्यांची प्रतिभा मनुष्यरूपाने लतिका हे नांव धारण करून नाटच-सृष्टीत वावरत आहे. आज गडकऱ्यांच्या विनोदावर जो हल्ला होत आहे तो लक्षात घेतला तर मालतीने उच्चारलेले पुढील शब्द लतिकेप्रमाणे गडकऱ्यांच्या विनोदबुद्धीलाहि लागू पडतात असे आढळून येईल. "ताई,...तूं वैभवसंपन्न आहेस, सर्वांचा जीव की प्राण आहेस. ताई, हे झाले; आता इतके असूनही आज तूं कोणत्या स्थितीत आहेस ते पहा,..." आपल्या सारख्या गडकरी भक्तांना हें मालतीचे भाषण परिचयाचेच असणार तेव्हां पुढील वाक्ये कोणत्या संदर्भात आली आहेत ते सांगण्याचे कारण नाही. मी ती वाक्ये गडकऱ्यांच्या विनोद-बुद्धीला अनुलक्षून उद्धृत करीत आहे हे आपण जाणताच.

"आपल्या बुद्धीचा तरतरीतपणा दाखविण्याच्या भरात वाटेल त्याला वाटेल त्यावेळी आणि वाटेल ते बोलायचे? सारासार विचार म्हणून कसा तो नाहीच का? काय बोलावे याच्यापेक्षा जे मनात येईल ते बोलावे याचाच विचार करणे म्हणजे विचार झाला का? प्रसंगाच्या तीव्रतेला शोभण्याजोगे बोलणे, बुद्धीची तीव्रता दाखविण्यासाठी बोलायचें, एकमेकांच्या चढाओढीने कोटिक्रम लढविण्यासाठी तिसऱ्याच्या हृदयावर घाव घालायचे हाच तुमच्या बुद्धीचा, शहाणपणाचा आणि ज्ञानाचा सारांश वाटते? . . . **कुणाच्या मनाला दुखविल्या-वाचून एखाद्या वेळी सहजगत्या बोलण्यात चटकदार कोटिक्रम होऊन गेला तर त्याची शोभा!** पण सदान्कदा तोच प्रकार? आपले बोलणे दुसऱ्याला पटले नाही तर ते चांगल्या शब्दांनी नीट समजावून द्यायचे का लागलीच त्याच्यावर कोटिक्रम करीत सुटायचे? गळयात सरी बसत नाही म्हणून मान कापून सरी बसवायची?"

गडकऱ्यांच्या विनोदाचे हे वर्णन नाही असे कोण म्हणेल? मालतीचे वरील भाषण लिहिताना गडकऱ्यांना मथुरा, इंदुबिंदु या त्यांच्या मानसकन्यांची व त्यांना झालेल्या वेदनांची आठवण झाली नसेल काय?

बुद्धिनिष्ठ विनोद फक्त बुद्धीचे रंजन करू शकतो; परंतु त्यामुळे अंतःकरणे दुरावतात; अंतःकरणे एक होण्यासाठी जिव्हाळा आवश्यक असतो व तो या विनोदात आढळत नाही. व्यक्ति व समाज यातील दोषांचे निराकरण करण्याचे विनोद हे प्रभावी साधन आहे यात शंका नाही. नाटकाच्या द्वारे इतर

वाङमयप्रकारापेक्षा हे कार्य चांगल्याप्रकारे पार पडू शकते. परंतु तसा उपयोग मात्र केला पाहिजे. जो वैयक्तिक किंवा सामाजिक दोष नाहीसा करण्याचा किंवा ज्याची तीव्रता कमी करण्याचा प्रयत्न असेल तो हास्यास्पद करणे हे कुशलतेचे काम आहे. त्यासाठी योग्य स्वभाव, प्रसंग, क्रिया निर्माण करून तो दोष जर हास्यास्पद करता आला तर त्या दोषाकडे सर्वांचे लक्ष वेधले जाऊन तो दूर करण्याचे प्रयत्न होऊ शकतील, निदान त्याचे दोषस्वरूप तरी प्रत्ययास येईल. दोषदिग्दर्शनामुळे दोषांचे निर्मूलन होईलच याची खात्री कोण देणार ? असे निर्मूलन होत गेले असते तर हा संसार सर्वदृष्टींनी परिपूर्ण झाला असता. व्यक्तीच्या किंवा समाजाच्या डोळयात अंजन घालण्याचे दोन प्रकार आहेत. एक प्रकार म्हणजे चिडून व दुसरा म्हणजे हसत खेळत. यांपैकी दुसऱ्याचाच विचार सध्या आपण करीत आहोत. गडकऱ्यांच्या विनोदाचे स्वरूप वर दिग्दर्शित केले आहेच. ज्याला Corrective laughter म्हणता येईल असे हास्य गडकऱ्यांच्या नाटकात मर्यादित असे आढळून येते. वेडयांच्या बाजारात याचे प्रमाण साहजिकच अधिक आहे. पुण्य प्रभावातहि नूपुर सुदाम व कंकण या वेडयांच्या भाषणात कांही मनोवृत्तींचे विडंबन आढळून येईल. जितके नाटक समाजाभिमुख तितका विनोद दोषदिग्दर्शक व दोषनिवारक. गडकऱ्यांचा विनोद या कसोटीस उतरत नाही; त्यांचा उत्कृष्ट म्हणून जो विनोद आहे तो दिवाळी-तील दारू प्रमाणे डोळे दिपवीत सरळ वर आकाशात जातो; त्याचा इतराशी फारसा संबंध येत नाही. शेक्सपियर व गडकरी यांच्यातील फरक हाच. Dowden म्हणतो, "Though Shakespeare laughs in compruble mere Laughter Wearies him." गडकऱ्यांना एकदा थट्टाविनोद करण्याची स्फूर्ति आली की ते स्वतःस आवरू शकत नाहीत. दिवाळीतील आतषबाजीची आठवण व्हावी असा विनोद सारखा सुरू होतो. केवळ विनोद म्हणून तो गडकऱ्यांच्या श्रेष्ठ विनोदी शक्तीचे प्रत्यंतर आणून देईल यात शंका नाही. परंतु नाटकातील विनोद कथानकाशी एकजीव झालेला असावा लागतो.

अर्थात् हे मत सुशिक्षित विचारवंताचे झाले. ज्यांना कलादृष्टि आहे अशांचे झाले. जे करमणुकीसाठी म्हणून नाटक–गृहात जातात त्यांना पोटभर हसावयास मिळाले की ते खुष होतात. अशा अनेक प्रेक्षकांना गडकऱ्यांनी हास्याची मेजवानी दिलेली आढळून येईल. नाटकाच्या लोकप्रियतेचा व कला-दृष्टीचा फारसा संबंध असत नाही. सोमरसेट मॉम याचे Lady frederick हे नाटक कोणी घेईना. संवादात कोटया घालण्याची त्यांना सूचना करण्यात आली होती असे म्हणतात. कोटी हे चलनी नाणे असले तरी त्याचा वापर करताना खबरदारी ही घेतलीच पाहिजे. कोटयांच्या दुर्दम्य उत्साहामुळे अधिकांश पात्रे

एकाच तऱ्हेचे बोलताना आढळतात. नाटककाराच्या बुद्धीचा वारसा त्यांना आपोआप प्राप्त होतो. एकचप्यालयात घरगुती वळणाची सुंदर भाषा गडकऱ्यांनी वापरली असली तरी पात्रानुकूल भाषा ते वापरत नाहीत हे स्पष्ट आहे; सर्वांचीच भाषा एका पद्धतीची; ऑस्कर वाइल्ड च्या नाटकातील सर्वच पात्रे एकाच प्रकारची भाषा बोलतात या गोष्टीची या संदर्भात आठवण होणे साहजिक आहे. नाटक लिहिण्याच्या अनेक पद्धतींपैकी ही एक पद्धत आहे असे मानावयास हरकत नाही. या विषयावरील मॉम यांचे विचार उद्बोधक वाटतील: "रोजच्या व्यवहारात माणसं जी साधीसुधी घरगुती आणि कांहीशी तुटक भाषा वापरतात तीच नाटकातल्या पात्रांच्या तोंडी घालावी असा इंग्रजी रंगभूमीवर अलीकडे एक सर्वसंमत संकेतच ठरून गेला आहे. मी माझ्या नाटकात हा संकेत पाळला आहे. पण हा नियम वेडेपणाचा आहे असं मला उत्तरोत्तर वाटू लागलं......तुम्ही आम्ही अगदी नित्याच्या व्यवहारात एकमेकांशी बोलतो तसंच नाटककारानं आपल्या पात्रांना बोलायला लावलं पाहिजे असा अगदी कडक नियम घातला, तर अनवस्था प्रसंग यायचा संभव फार. समजा, एखाद्या प्रवेशात दोन महामूर्ख, जडबुद्धि, अक्कलशून्य माणसांचा संवाद मला घालायचा आहे. प्रत्यक्ष व्यवहारात असल्या माणसांचा पोरकट संवाद कोणी क्षणभर सुद्धा ऐकणार नाही. पण, रंगभूमीवरचा त्यांचा संवाद तर शेकडो प्रेक्षकांनी मोठ्या कुतुहलानं लक्ष देऊन ऐकावा अशी माझी इच्छा असते. अर्थात् माझ्यापुढे एक विचित्र पेच उभा राहतो. वास्तववाद्यांचा उपदेश ऐकून माझ्या पात्रांच्या तोंडी अगदी हुबेहूब त्या पात्रांना साजेलशी भाषा मी घातली, तर त्यांची ती अक्कलशून्य भाषा प्रेक्षकांना अर्थशून्य आणि कंटाळवाणी वाटून माझ्या नाटकाचा बोजवारा उडेल. उलट प्रेक्षकांचं लक्ष नाटकावरून उडणार नाही अशी काळजी मला घ्यायची असेल' तर त्या मूर्ख पात्रांच्या तोंडी थोडी तरी शहाणपणाची आणि मार्मिक भाषा घालणं मला प्राप्त आहे. पण तसं मी केलं, की वास्तववादी टीकाकार माझ्या नावानं ओरडणार. अशा वेळी मी काय करायचं? अर्थात्, रिकाम्या टीकाकारांपेक्षा पैसे मोजून माझ्या नाटकाला येणाऱ्या प्रेक्षकांचीच कदर मला जास्त बाळगली पाहिजे. तेव्हां माझ्या वेडसर, मूर्ख पात्रांच्या तोंडीसुद्धा थोडीशी मार्मिक, कोटीबाज भाषा घालणं मला प्राप्त आहे. प्रत्यक्ष व्यवहारात तेल्यातांबोळ्यांचं अडाणी, साधं बोलणं कुणी लक्ष देऊन ऐकत नाही. पण, तीच पात्रं मी रंगभूमीवर आणली तर त्यांचा संवाद प्रेक्षक अगदी चित्त देऊन ऐकतील अशी खबरदारी मला घेतलीच पाहिजे. अर्थात्, त्यांच्या तोंडीसुद्धा कांहीशी चुरचुरीत, विनोदी, मार्मिक भाषा घालणं मला भाग आहे." यावर म्हणणारे असेहि म्हणतील की गडकऱ्यांनी यातहि मर्यादा पाळली नाही आणि ते कदाचित् मान्यहि करावं लागेल.

आधुनिक नाटचवाङमयात विनोदाला स्वतंत्र स्थान नसते, तो कथावस्तूतच आढळून येतो व स्वभाव व संभाषण यात प्रतीत होतो. गडकऱ्यांनी जरी विनोदाला स्वतंत्र संसार थाटून दिला होता तरी सामायिक कुटुंबातहि इच्छा असल्यास तो राहू शकतो हेहि त्यांनी दाखवून दिले आहे. उदाहरणादाखल 'भावबंधन' व 'एकच प्याला' यातील कांही प्रवेशाकडे लक्ष वेधता येईल. विनोद केवळ हास्य निर्मितीसाठी नसून त्यामुळे व्यक्तिदर्शनहि झाले पाहिजे. यासिद्धान्ताचे गडकऱ्यांना आकलन झाले नव्हते असे नाही. परंतु रूढमार्गाने जाणेच त्यांनी पसंत केले इतकेच. एकच प्याल्याच्याच सुरुवातीला कसा सुंदर विनोद आहे पहा. अगदी सहजस्वरूपाचा. पुनः त्यात चर्वित चर्वण नाही, तावडतोब प्रस्तुत विषयाकडे लक्ष जाते.

सुधाकर–सिंधू, जरा इकडे ये पाहू ! सिंधू !

सिंधु–हें काय भलतंच ? आपलं नांवानंच हाक मारीत सुटायचं ?

सुधाकर–तर काय तुझं नांव टाकू ? मग तूंच उलटी माझ्या नांवानं हाक मारीत सुटशील !

या प्रवेशात विनोदाचा अंतःप्रवाह आपणास आढळतो. याच प्रवेशात सुधाकराच्या बोलण्यात स्पर्शमात्र का होईना अश्लीलता आलेली आहे. भावबंधनातील पहिला प्रवेश धुंडिराजामुळे आधुनिक नाटचवाङमयात उत्कृष्ट स्वभावनिष्ठ विनोदाचा नमुना म्हणून प्रसिद्ध आहे. धुंडिराजाच्या भाषणामुळे हास्य निर्माण होत असले तरी त्यातून त्याचा स्वभाव प्रगट होत आहे हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. हा स्वभाव इतका निरागस व म्हणूनच हृदयंगम आहे की गडकऱ्यांच्या श्रेष्ठ व्यक्तिदर्शनापैकी धुंडिराज एक होय. साष्टांग नमस्कारातील रावबहादुर धुंडिराजाच्याच वंशातील आहे. परंतु बापसे बेटा सवाई निर्माण झाला नाही. धुंडिराजाची जन्मकुंडली मांडूनच त्याच्या स्वभावाची घडण अशी का झाली हे पहिले पाहिजे.

धुंडिराज–हो; झाली काय गंमत, की याची आजी एकदां वारली–अगदी लहानपणी बरे का ?

घनश्याम–कुणाच्या ? तिच्या लहानपणी की याच्या ?

धुंडिराज–ठीक, ठीक, ठीक ! घनश्याम, बोलण्यात सफई पकडलं खरं ! कबूल आहे. असा कोटिक्रम हवा बोलण्यांत ! हे आमच्यात नाही. आमचे बोलणे सर्रास अघळ पघळ ! म्हणजे काय, पांचपेंच नाही ! आपला ऐसपैस कारखाना ! तुमचे बोलणे म्हणजे खुबीदार, प्रासयुक्त ! असेच पाहिजे बोलणे माणसाचे ! उगीच गावाळग्रंथी फाफटपसारा नाही कामाचा ! या बोलण्यात

म्हणजे गंमत आहे, मौज आहे अन् मजाही आहे ! आपल्याला आवडले तुमचे वोलणे. आवडले म्हणजे अगदी मनापासून ! आमच्या हेडहपिसात एक क्लार्क आहे. असा तुमच्यासारखाच ! अगदी आंखवंद डोक्याचा मनुष्य ! त्याचे वोलणे असेच प्रासादिक असते. सगळया हेडहफिसात त्याचो घनश्याम–आपण हेडहपिसांत शिरला खरें, पण वोलण्याच्या नादांत मोरेश्वराची आजी विचारी एकदा लहानपणी तशीच मरून पडलेली आहे. शिवाय आजी म्हणजे ती सुद्धा वापाची आई, आईची आई नव्हे–ती वापडी आज तागाईत सहीसलामत आहे.

धुंडिराज–छान ! सुरेख ! पसंत ! चांगला टोमणा दिलांत. गंमत वाटली ! वरे ! इकडे आजी वारली, हा मोरेश्वर लागला रडायला, घरातली माणसे गडवडीत–अन् गडवडीत असायचीच हो, माणसासारखे माणूस घराला मुकले, त्यांना तरी आपण कोणत्या तोंडाने दोष द्यावा ?

वरील उताऱ्यातील गम्मत महेश्वराच्या प्रवेशात येत नाही. दोन्ही प्रवेशात विनोद आहे परंतु त्यांची जात निराळी आहे. याच नाटकातील पहिल्या अंकातील दुसरा प्रवेश असाच सुंदर आहे परंतु त्याची ढव निराळी आहे. सुशिक्षित, सुविचारी, सुसंस्कृत अशा सुंदर, प्रेमवद्ध काव्यात्म तरुण–तरुणींचा संवाद आपण या प्रवेशात ऐकतो. त्यात कल्पनाविलास आहे, बुद्धिचापल्य आहे, तारुण्य-सुलभ वाचाळता आहे. अजून यापैकी कोणासहि संसाराची आंच लागलेली नाही. हा सर्व संवाद witty प्रासादिक या सदराखाली येईल. हा वाचताना किंवा ऐकतांना मधुनमधून मुखावर स्मित निर्माण झाल्याशिवाय रहात नाही; पण हा प्रवेश विनोदी नाही; विनोदाचे गुलावपाणी शिंपडल्यामुळे हवेत सुवास दरवळत आहे व भापणात काव्य ओसंडत आहे. अशा प्रकारची रचना या प्रवेशाची आहे. यात देखील कोटी करण्याच्या हव्यासामुळे किंवा विनोद करण्याच्या बुद्धीमुळे अश्लीलतेला थोडासा वाव मिळालेला दिसतो. म्हणूनच मनोहर प्रभाकराला म्हणतो, "सरस्वतीच्या तरुण उपासका ! तुझ्या देवीच्या मंदिरात हा भ्रष्टाकार होत आहे." कोटी आणि विनोद यांना सोवळेपणाचा कंटाळाच दिसतो; त्यामुळेच सौंदर्योपासना करता करता विषयोपासनेकडे मनुष्य वळतो. म्हणूनच "कुटिल केशपाशावरून कुटिल विचारांकडे ओढा वळतो तर विशाल वक्षः स्थलामुळें विशाल अंतःकरणाची उदारता येते. मदिराक्षीच्या निरीक्षणामुळे दृष्टि धुंद होते तर मीनाक्षीच्या कटाक्षामुळे जीव माशा सारखा तळमळू लागतो."

आधुनिक नाटकात विनोद कशा रीतीने येतो याची गडकऱ्यांना माहिती असो किंवा नसो त्यांनी प्रसंगविशेषी जाणतेपणी किंवा अजाणतेपणी उपयोग केला आहे यात शंका नाही असें एकचप्याला, भाववंधन या नाटकांवरून म्हणावे लागते. पण एकंदरीत त्यांचे तन्त्र जुनेच.

अनुक्रमणिका

गडकऱ्यांच्या नाटकांचा नुसत्या विनोदनिर्मितीच्या दृष्टीने विचार केला तर स्वभावनिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ, शब्दनिष्ठ, विनोदाची अगणित उदाहरणे त्यात सापडतील. एखाद्याने हास्यविनोद मीमांसा केवळ गडकऱ्यांच्याच नाटकांच्या आधारे करण्याचे ठरविले तर त्याला उदाहरणांची वाण पडणार नाही हे निश्चित. नाटकांच्या यशाला प्रसंगनिष्ठ विनोदाचा आधार फार कामास येतो व त्याला शब्दनिष्ठ विनोदाची जोड मिळाली तर त्या प्रवेशाचे यश हुकमी म्हणावयास हरकत नाही. पुण्यप्रभावात अशा तऱ्हेचे प्रवेश पुष्कळ सापडतात तलवार उपसून किंकिणीच्या समोर जेव्हा कंकण नूपुरावर चाल करून जातो तो प्रवेश व त्यातील भाषा मोठी मौजेची आहे.

नूपुर : "तूं वीर? तुला धर्मयुद्धाचे ढोबळ नियमसुद्धा माहीत नाहीत. तूं शास्त्रसिद्ध मार्गाने जाणारा धर्मयोद्धा नसून माजलेला गळेकापू आहेस! बायकांच्या पाठीमागे दडलेल्या वीरावर हत्यार चालवतोस? धिक्कार असो तुला!

प्रेमासाठी प्रतिस्पर्धा म्हणजे तुझ्यासारख्या रेड्याबरोबर साठमारी नव्हे! नाही तर तुझ्या या दाढीमिशीच्या जंगलाला तेव्हांच वणवा लावून दिला असता! पण मी भिऊन पळालेला वीर आहे! माझ्यावर शस्त्र चालविण्याचा तुला काय अधिकार आहे?'

कंकणाचा विसरलेला प्रेमपाठ शाब्दिक विनोदाचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे.

अग्निकुंडाचा प्रवेश कांहीसा लांबलेला वाटला तरी त्यात प्रसंगनिष्ठ विनोद चांगला आहे यात शंका नाही.

असे प्रवेश सर्व नाटकात आढळतात. महेश्वरचे आंधळ्या कानड्याचे सोंग व प्रभाकराचे गिरसप्पाचे सोंग व त्या दोघांच्या भेटीचा प्रसंग मोठ्या मौजेचा आहे यात शंका नाही. स्वभावनिष्ठ विनोदाचे म्हणून धुंडिराजाचे उदाहरण वर आलेलेच आहे. उदाहरणेच द्यावयाची म्हटले तर त्याला अंत राहणार नाही म्हणून हा मोह येथेच टाळला पाहिजे.

'संगीत वेड्यांचा बाजार' हे एक प्रहसन आहे. किर्लोस्कर संगीत मंडळीत मास्तर असताना वयाच्या बावीसाव्या वर्षी त्यांनी हे लिहिले. हे नाटक आमूलाग्र हास्यरस प्रधान करण्याचा त्यांचा मानस दिसतो. वेड्यांचा बाजार म्हणजे एकेका व्यक्तीला असणारे एका एका विषयाचे वेड होय. नाटकाच्या सुरुवातीसच मधुकर सांगतो, "आमचे तात्या पडले ज्योतीषाच्या नादात! अण्णासाहेबांना सगळा वैद्यकाचा व्यापार आणि आईला देवधर्म पुरतात! बरे दादाविषयी म्हणाल तर त्याने संन्यास दीक्षा घ्यावयाची बाकी ठेवली आहे!

बाळाभाऊचे नाटकाचे वेड हे तर सर्वांवर कडी करणारे." नाटकातील पात्रांचे स्वभाव असे एककल्ली व या नाही त्या वेडाने पछाडलेले असल्यामुळे या प्रहसनात जिकडे तिकडे अतिशयोक्ति नजरेस आल्याशिवाय रहात नाही. ही अतिशयोक्तीच या नाटकातील हास्याच्या मूळाशी आहे.

प्रहसनातील विनोद हा नेहमी उथळ असा असतो. प्रहसनात स्वभाव-रेखनाला फारसा वाव नसतो. एकेकाचे वेड हाच त्या व्यक्तीचा स्वभाव. या नाटकातील बाळाभाऊचे स्वभावचित्र प्रहसनाच्या मर्यादेत चांगलेच रेखाटले आहे. त्यांच्या वेडाला आधारभूत खुद्द नाटककाराचे नाटचविषयक ज्ञान असल्या-मुळे त्याची भाषणे त्यांनी म्हटलेली पदे आणि त्याने प्रगट केलेल्या भावना नाटच-रसिकाला मौजेच्या वाटल्यास नवल नाही. गडकऱ्यांनी हे नाटक अर्धवट सोडून दिले असले तरी त्यांच्यातील विनोदनिर्माणक्षमता पूर्णपणे आपल्या प्रत्ययास येते. प्रहसनाला योग्य अशा प्रकारचा उथळ व आचरट वाटणारा विनोदहि या नाटकात आपणास आढळून येतो. गडकऱ्यांच्या नाटकातील विनोदी प्रवेशावर मोलियरची छाप पडली आहे, ही गोष्ट आपण लक्षात ठेवली पाहिजे. गड-कऱ्यांनी एकाच नाटकात अनेक वेडांना स्थान दिले असेल तर मोलिअरने हीच गोष्ट निरनिराळया नाटकात केल्याचे आढळून येईल. उदाहरणार्थ The Hypochondriack या नाटकांत आजाराचे वेड असलेल्या व्यक्तीचे चित्र आहे.

गडकऱ्यांच्या नाटकात वास्तविक या अपूर्ण नाटकाला तसे फारसे महत्त्व नाही. परंतु या नाटकाच्या आधारावर तर्क करावयास टीकाकारांना खूपच सवड मिळालेली दिसते. विनोदाच्या दृष्टीने हे नाटक चांगले उतरले आहे ह्यात शंका नाही. त्यामुळे गडकऱ्यांनी "गंभीर नाटकातून स्वतंत्र विनोदी प्रवेश लिहिण्यापेक्षा अशी प्रहसने लिहिली असती तर कलेच्या दृष्टीने गडकऱ्यांचा विनोद अधिक उच्च दर्जाचा ठरला असता असा विचार वेड्यांचा बाजार वाचताना मनात आल्याविना रहात नाही." असा विचार श्री. खांडेकर ह्यांनी व्यक्त केला आहे. श्री. वा. ल. कुलकर्णी यांनी देखील असाच विचार प्रगट केला आहे. त्यांच्या मते गडकऱ्यांची प्रतिभा केवळ प्रहसनाला अनुकूल होती. प्रेमसंन्यास, पुण्यप्रभाव, एकच प्याला या नाटकातील धीरगंभीर प्रवेश वाचले किंवा पाहिले म्हणजे त्यांच्या ठिकाणी असणारे कल्पनाविलास, बुद्धिचातुर्य, भावनावेग, भाषाप्रभुत्व, चमत्कृती, काव्य इत्यादि गुणांचा परिचय होतो. व गडकऱ्यांच्या ठिकाणी विनोद निर्माण करण्याची शक्ति असली तरी श्रेष्ठ नाटच-कृति निर्माण करण्याची शक्ति होती ह्याचा प्रत्यय येईल. तेव्हा गडकरी प्रहसनेच लिहीत राहिले असते तर असा प्रश्न उत्पन्न करणे म्हणजे गडकरी केवळ वयानेच वाढून इतर सर्व बाबीत ते लहान राहिले असते तर बरे झाले असते

असे म्हणण्यासारखे आहे. असे म्हणणे किती वाजवी आहे याचा आपणच विचार करावा. गडकऱ्यांच्या पुढील नाटकात मूळ विषयाशी विनोदाचा मेळ नीट बसलेला नाही हे पाहून अशा प्रकारची हास्यास्पद मीमांसा करण्यात आली आहे. वास्तविक मीमांसा अशी हवी की शेक्सपीयर प्रभृति थोर नाटककारांच्या नाटकात विनोद मूळविषयाशी जसा एकरूप होतो तसा तो गडकऱ्यांच्या नाटकात झाला असता तर किती बहारीचे झाले असते. गंभीर आणि विनोदी अशा दोन्ही प्रवृत्ति असूनहि गडकऱ्यांच्या लेखनात हा उणेपणा रहावा ही खरोखर दुखाःची गोष्ट होय.

प्रेमसंन्यासातील विनोद हा एका शोकात्मिकेतील विनोद होय; एक दोन प्रसंग वर्ज्य केले तर या विनोदाचा नाटकातील कथानकाशी किंवा विषयाशी कांही संबंध आढळून येत नाही. Tragic humour ज्याला म्हणतात असा तो नाही. या विनोदामुळे नाटकातील शोकाला उठाव मिळत नाही; किंवा वाचकप्रेक्षकांचे ध्यान कथानकातील शोकविषयाकडे ओढले जात नाही, त्याविषयी सहानुभूति निर्माण करीत नाही. या नाटकातील विनोदी पात्रांचे लक्ष इतर पात्रांकडे असण्यापेक्षा प्रेक्षकाकडे अधिक असल्याचे आढळून येईल. त्यांचे रंजन कसे होईल, ते अधिकात अधिक कसे हसतील, ते हास्याचे मजले कसे चढवितील, हा त्यांचा हव्यास. ते गडकऱ्यांना म्हणतात, तुम्हीं आम्हांस निर्माण केले, तुमची प्रतिभा आमच्या दिमतीस द्या, त्या शिवाय पाहुण्यांचे यथोचित स्वागत होणार नाहीं. गडकऱ्यांची प्रतिभा मुळातच प्रमत्त आणि तिच्यावर पाहुण्यांना खुष करण्याचा भार टाकताच कल्पकता व बुद्धिचापल्य यांना हाताशी घेऊन ती जी विलास करते त्याला मराठी वाङ्मयात तोड नाही. गोकुळ विसरभोळे हा बावळा असेल पण गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचे साह्य मिळताच वृहस्पतीसारखा बोलू लागतो; प्रेमसंन्यासातील विनोदी प्रवेश, विनोदी प्रवेश म्हणून अत्यंत सुंदर आहेत; एकेकाळी हे प्रवेश स्वतंत्रपणे शाळा कॉलेजात होत असत कारण ते स्वतंत्रपणे करता येत असत; त्यांचा मूळकथानकांशी कांही संबंध नसल्यामुळे हे शक्य झाले.

गोकुळ दुसऱ्याने सांगितलेले काम विसरतो पण स्वतःच्या बायकोविषयी बोलताना पद्धतशीर बोलतो. ती पद्धत आपल्याला विनोदी वाटली तरी तो गंभीरपणे बोलत असतो व आत्मविश्वासाने बोलत असतो.

गडकरी, गोकुळ व महेश्वर यांच्या मार्फत काळचा व कुरुप स्त्रियांवर जे तुटून पडतात त्या बाबत अनेकांनी नापसंती दाखविली आहे. गडकरी इतके सहानुभूतिशून्य व दुष्ट होते का ? कुरुपता रोजच्या जीवनात हास्यविषय झाल्याचे आढळून येते यात शंका नाही. पण गडकऱ्यांनी कुरुपतेची अशी हुररेवडी

उडवली आहे की त्यांच्या विषयीच काहींच्या मनात अढी उत्पन्न झालेली आढळून येते. या विषयासंबंधी प्रा. माटयांची मीमांसा मला तरी निदान पटते. "प्रतिभेला मान द्यावा की नाटकाच्या प्रमाणबद्धतेला मान द्यावा याचा निकाल गडकरी यांनी प्रतिभेच्या अंगाने दिला. इंदु व बिंदु या दोन वहिणी त्यांनी कल्पिल्या आहेत. त्या काळ्या व कुरुप आहेत असेहि त्यांनी धरले आहे.... जगात काळी व कुरूप माणसे पुष्कळ असतात व त्यांच्या कडे पाहून कांही असंस्कृत लोक त्यांच्या तोंडावर हसतात व बरेच संस्कृत लोकहि त्यांच्या पश्चात् थोडेतरी हसतात; हे सर्व खरे आहे. माणसांच्या शारीरिक दोषांना हसणे उपजत असले तरी समंजसपणाने आपण ते आवरून धरतो, कारण आपण त्यात कमीपणा मानतो. गडकरी यांना सुद्धा ही मानवी मनाची मर्यादा माहीत नव्हती असे कधीच म्हणता येणार नाही. पण एकदा हंसावयाचे ठरल्यानंतर त्यांची प्रतिभा इतकी बेफामपणाने चालू झाली की, पानामागे पाने आणि प्रवेशा-मागे प्रवेश त्या पोरींची अनिर्वाच्य थट्टा करण्याचा मोह त्यांना आवरता आला नाही. नाटकातली पात्रे गडकरी यांच्या या कोटया वठवून दाखवीत असताना सगळे नाटकगृह कोसळावयास होते. मुली काळ्या व कुरूप असतीलहि, तो त्यांचा दोष होता काय ? आणि असला तरी असे हसावे काय ? गडकरी यांच्या अंगी अत्यंत उदात्त अशी सहानुभूति व वृत्तीचे गांभीर्य ही होती हे मलाच प्रत्यक्ष माहीत आहे, तरीहि नाजूक मानवतेचा ग्रास होण्यासारखा हा दोष त्यांच्या हातून घडला. का घडला याचे उत्तर असे आहे की, गडकरी यांना 'प्रतिभेचा प्रमत्त पणा' बाधला. तिचा विलास अनिवार झाला तरी त्यांना तिचा मोह सुटत नसे. वाङ्मय, विनोद, इत्यादीत प्रतिभेला यथाप्रमाण आणि समर्याद नर्तन करू दिले पाहिजे तरच इतर तत्त्वांचा व भावनांचा मान राहतो, या गोष्टीकडे गडकरी यांना काणाडोळा होई आणि याचे कारण सृष्टीने दिलेली प्रतिभा त्यांच्यावरच हुकमत चालवी हे होय."

कुरूपतेच्या ह्या विलासाला साहित्यात थोडीशी परंपरा आहे. शेरिडनच्या नाटकात अशा विडंबनाला आधार सापडतो. मला जवळ जवळ खात्री वाटते की गडकऱ्यांना शेरिडनच्या नाटकांचे वाचन करताना 'कुरूपता' हा विनोदविषय करता येईल याची कल्पना आली असावी. Rivals मधील सर अन्थनीचे पुढील भाषण पहा:–

"Z-ds! Sirrah! the Lady shall be as ugly as I choose: she shall have a hump on each shoulder; she shall be as crooked as the crescent; her one eye shall roll like the bull's in Cox's musuem; she shall have a skin like a mummy, and the beared of a Jew, she shall be all this, Sirrah!—Yet I will make you ogle her all day, and sit up all night to write sonnets on her beauty."

Rivals पेक्षां The Duenna या नाटकात कुरूपतेला अधिक स्थान मिळाले आहे व ते ज्या पद्धतीने गडकऱ्यांनी दिले आहे त्याच पद्धतीचे आहे. शेरिडनने स्त्री–पुरुष असा भेद केलेला नाही; दोघांचे वाभाडे काढलेले आहेत. पुढे दिलेल्या पहिल्या उताऱ्यात कुरूप स्त्रीचे व दुसऱ्यात कुरूप पुरुषाचे वर्णन आहे. गडकऱ्यांनीहि याच पद्धतीने वर्णन केल्याचे सहज ध्यानात येईल.

Issac:—Good luck, with what eyes a father sees! As I have life, she is the very reverse of all this: as the dimity skin you told me of, I swear'tis a thorough nankeen as ever I saw! For her eyes, their utmost merit is not squinting—for her teeth, where there is one of ivory, its neighbour is pure ebony, black and white alternately, just like the keys of a parpsichord. Then as to her singing, and heavenly voice—by this hand, she has a shrill, cracked pipe that sounds for all the world like a child's trumpet.

Duenna:—Dare such a thing as you pretend to talk of beauty?—A walking roulean! a body that seems to owe all its consequence to the dropsy! a pair of eyes like two dead beetles in a ward of brown dough! a beard like an artichoke, with dry shrivelled jaws that would disgrace the mummy of a monkey.

गडकऱ्यांनी हा विषय कसा हाताळला हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. त्यात त्यांच्या 'प्रमत्त प्रतिभेचा स्वैर संचार आढळतो यात शंका नाही; त्यात उथार उसनवारीचा वास येत नाही हेहि तितकेच खरे. गोकुळने केलेले मथुरेचे वर्णन किंवा महेश्वरने केलेले इंदूचे वर्णन वरील ढंगाचे आहे. या शिवाय इतर गोष्टी आहेतच. त्यांचा पुनरुच्चार करण्याचे कारण नाही.

पुण्यप्रभाव नाटकातील विनोदी पात्रे म्हणजे कंकण, नूपुर, सुदाम, किंकिणी व दामिनी ही होत. ज्या प्रवेशात किंवा ज्या उपकथानकात ही पात्रे येतात त्यांचा मुख्य कथानकाशी संबंध जवळ जवळ नाहीच. ही गोष्ट प्रत्येक नाटकात आपल्या प्रत्ययास येते. गडकऱ्यांच्या विनोदा संबंधी वर जे सांगितले आहे ते येथेहि प्रत्ययास येते. विनोदासाठी विनोद ही गडकऱ्यांची भूमिका इतर नाटकासारखी येथेहि आहे. प्रियाराधनाचा जो प्रवेश या नाटकात आहे म्हणजे किंकणीचे प्रेम संपादन करण्यासाठी म्हणून कंकण व नूपुर आंग्लपद्धतीने आपल्या प्रियकरणीचे सौंदर्य वर्णन करून तिला मागणी घालतात तो प्रवेश इतका स्वतंत्र आहे की थोडा वाढविल्यास तो एक विनोदी चुटका म्हणून स्वतंत्रपणे राहू शकेल. एकच प्याल्यात करुण व हास्य यांचो सांगड घातली आहे; या नाटकातील करुण उत्कट आहे; हास्यहि पुष्कळांना आवडेल. परंतु ते परस्परावलम्बी नाहीत असेच नेहमी प्रमाणे म्हणावे लागेल. हे विनोदी प्रवेश रंगविताना खांडेकरांनी

दर्शविल्याप्रमाणे आर्य मदिरामंडळाची कल्पना त्यांनी कोल्हटकरांकडून घेतली असून प्रत्येक सभासदाला आपले बुद्धीचे देणे वापरावयास देऊन वाक्पटुत्व दाखविण्यास सवड दिली आहे. डॉक्टर–वैद्यांचा प्रवेश molier च्या Love's is the Best Doctor या नाटकावरून सुचलेला असण्याचा संभव आहे. या नाटकातील पुढील उताऱ्यावरुन हे लक्षात येईल.

Sganarel:—Nay, gentleman, speak one after another, pray now.

Mr. Thome's:—Sir, we have reasoned upon your daughter's distemper; and my opinion, as for my part, is that it proceeds from a great heat of blood: So I'd have you bleed her as soon as you can.

Mr. Fonandre's:—And I say that her distemper is a putrefaction of humours, occasioned by too great a repletion, therefore I'd have you give her an enetic.

Mr. Thome's:—I maintain that an emetic will kill her.

Mr. Fonandre's:—And I, that bleeding will be the death of her.

Mr. Thome's:—It belongs to you indeed to set up for a skilful man!

Mr. Fonandre's:—Yes, it does belong to me, and I'll cope with you in all kinds of learning.

Mr. Thome's:—Do you remember the man you killed a few days ago?

Mr. Fonandre's:—Do you remember the lady you sent into the other world three days since.

Mr. Thome's:—[To Sganarel] I have told you my opinion.

Mr. Fonandre's:—[To Sganarel] I have told you my thoughts.

Mr. Thome's:—If you don't bleed your daughter out of hand, she's a dead woman (goes out).

Mr. Fonandre's:—If you do bleed her, she'll not be alive a quarter of an hour hence (goes out).

दोन भिषग्वरांची असहिष्णुता लक्षात घेऊन गडकऱ्यांनी आपला प्रवेश कल्पनांनी, व असंबद्ध विचारांनी चांगलाच नटविलेला आहे. तळिराम घरातील पुस्तके व तसविरी विकून टाकतो व त्याचे व गीताचे त्यावरून प्रेक्षकांचे दृष्टीने विनोदी भांडण होते. या प्रवेशाचा माल मसाला The School for Scandals या नाटकात तसविरीचा जो लिलाव होतो त्या घटनेत मिळाला आहे.

भावबंधन नाटकातील विनोदाचा विचार प्रेमसंन्यासाचा विचार करताना वर आलेलाच आहे; त्याचप्रमाणे धुंडिराजाचाहि विचार वर झालेला आहे. कोटी

आणि विनोद यांची सढळ हातांनी खैरात या नाटकात केली आहे. हे नाटक सुखदु:ख मिश्रित आहे याचा विसर पडण्याइतके हास्य या नाटकात आहे. सर्व-साधारण प्रेक्षक तर या नाटकाचे वर्णन 'विनोदी' ह्या शब्दानेच करील. या नाटकातील विनोदसम्राट महेश्वर होय. या नाटकातील सारीच पात्रे सुंदर बोलतात. या नाटकाइतकी सुशिक्षित, काव्यप्रेमी, उत्साही तरुण–तरुणी अन्यत्र सापडत नाहीत. सुरवातीचे प्रवेश तर तारुण्यसुलभ उत्साहाने भरलेले असून उच्च प्रकारच्या विनोदाने ओसंडून जात आहेत.

गडकऱ्यांच्या नाटकात प्रधान कथानक व विनोदी उपकथानक यांचा मेळ न बसण्याचे एक कारण असे की दोन्ही कथानके वर दर्शविल्याप्रमाणे एकाच स्फूर्तीतून निर्माण झालेली नाहीत; कदाचित् कालौघात त्यांची इतर स्फूर्तिस्थाने नजरेस येतीलहि. गडकरी कवि, नाटककार व विनोदी लेखक होते. कवि व नाटककार हे एकरूप झाले होते; त्यामुळे करुण व उदात्त ज्यात प्रामुख्याने आहेत असे सुंदर प्रवेश त्यांच्या लेखणीतून उतरलेले आढळतात. नुसत्या काव्याच्या दृष्टीने किंवा श्रेष्ठ विचारांच्या दृष्टीने, त्यांच्या नाटकात असे अनेक प्रवेश किंवा स्थळे आहेत की ज्यांच्या वाचनाने मन उन्नत व्हावे. ज्यात चित्त-थरारक नाट्य आहे असेहि प्रवेश अमूप आहेत. याचे कारण कवि व नाटककार यांची दिलजमाई झाली होती. विनोदी लेखक मात्र वाजूस पडलेला दिसत आहे. त्यामुळेच जणू काय उद्दामपणाने तो आपले अस्तित्व जाहीर करताना दिसतो. त्यातून प्रेक्षकांची साथ मिळाल्यामुळे त्यांच्यातील विनोदीवृत्ति अधिक बेभान झाल्यास नवल नाही!

गूढवाद (पृष्ठ १४ वरून)

संदिग्धता व असंयम याखेरीज या प्रसिद्ध गूढवादी कवितेतील दोष म्हणजे अनुभतीचा व रूपकाचा ठरीवपणा. प्रकृति पुरुषांच्या ज्या जुन्या कल्पनांच्या गळचात केशवसुत व गडकरी जाऊन पडले, त्यांच्याच गळचात 'बी' जाऊन पडले आहेत. बी यांचा संबंध भारतीय आध्यात्मिक कल्पनांशी अधिक आपुलकीचा आहे हे मात्र त्यांच्या या पारंपरिक रूपकातूनहि लक्षात आल्यावाचून राहात नाही.

(अपूर्ण)

हांक !

डोळे मिटतो न् हळुहळु उजळू लागते !
कान झाडतो न् आवाज संवादत जातात !
पाऊल ठोकतो न् अंतर सरकू लागते !
जीभ दुमडतो न् हांक तुला फुटून बाहेर येते !

पेटव तुझा होम आता
भडकू देत ज्वाला !
उच्चार गे मंत्र तुझा
जुळू दे माझ्याहि आवाजाला !

एक एक तोडीन

ज्वालात सोडून देईन
दिसत नाही जाणवत नाही
असले ओझे सोडून देईन

हलका माझा जीव

मग कुठेहि तूं फुलवून दे
तुझ्या भाली एक चांदणी
रेखून त्याला ठेवून दे !

—भा. ज. कविमंडन

तूं हंसलीस

तूं हंसलीस नी
चंद्र किरणांची झाली माती
तूं हंसलीस नी
थेंबा थेंबांचे झाले मोती
तूं हंसलीस नी
हंसलं माझ्यात धुकं
तूं हंसलीस नी
शब्दा शब्दांना केलं मुकं

—मधु जामकर

मधुसंचय

जिव्हार जळाले
नेणीव–गृहेच्या आडयाचे मोहोळ
जाळलेस तूं ;
कोळेजे काळीज
रसरसलेले संचय–संचित
—डंख बोथटले—
पिळायचे पीळ !
शद्व शद्व येई निथळत त्याचा
कुपीत तुझ्या गुपीत ठेवा !

—या. मु. पाठक

नवें युग

दिशाहीन अवकाशात एक नवा तारा आहे
दिशादिशातून फिरे असा नवा वारा आहे. १.

आंधळ्यासही दिसेल अशी नवी दृष्टि आहे
शून्यातून देखील उभी एक नवी सृष्टि आहे. २.

नवी वाट नवे वळण, तरीही पाऊल सिद्ध आहे
क्षितिजावर राम, कृष्ण, बापू आणि बुद्ध आहे. ३.

आकाशोन्मुख पुरुषार्थाला फुटला नवा पंख आहे
टिचभर जुन्या संतोषाचा मनामध्ये डंख आहे. ४.

मागासांच्या माळावर नवा मळा फुलतो आहे
दीनांच्याही दारी हत्ती वैभवाचा झुलतो आहे. ५.

अंधाराच्या सागरास प्रकाशाच्या लाटा आहेत
वाळवंटी जागोजाग हिरवळीच्या वाटा आहेत. ६.

जीवनाच्या आंबराईस नवा मोहर फुलला आहे
जाणीवेचा कोकीळ बोले आला वसंत, आला आहे. ७.

युगायुगांच्या मूक व्यथांना आज अपूर्व साद आहे
उपेक्षितांच्या वेळूमध्ये वन्सरीचा नाद आहे. ८.

कणाकणावर विज्ञानाने फुलविलेला हर्ष आहे
मनामनाला परतत्वाच्या दिव्यत्वाचा स्पर्श आहे. ९.

जनीजनार्दन हाती आता शास्त्र आणि शस्त्र आहे.
अजिंक्यही अंकित होईल ऐसें नवें अस्त्र आहे. १०.

नव्या मनूच्या मनात आता नव्या युगाची व्यथा आहे
नव्या युगाच्या अवतारांची, ही नवी भारतकथा आहे. ११.

—शं. श्री. वाशीकर

अनुक्रमणिका

एक कविता

अशोकशी एकाएकी
रात्री शहारती पाने
कधी थरारून झुरे
काळ्या डोहात चांदणे !

धुंद कळ्यांचे निश्वास
कुठे विरतात दूर...
सांजकाळच्या सावल्या
रूप घेतात भेसूर !

उडे पाखरू अंधारी
कळा घेउनी पंखात
अंग अंग ठणकून
रक्त साखळे चंचूत !

कुणा माहित कितीक-
त्याला उडायचे आहे
सारे साहिले तरीहि...
किती सहायाचे आहे !

उभा अंधार डोळ्यांशी
उभे मुके आसमंत
डंखणाऱ्या वेदनांचा
आकळेना आदिअंत !

अशोकशी एकाएकी
रात्री शहरात पाने
कधी थरारून झुरे
काळ्या डोहात चांदणे !

—कृष्णा चौधरी

—निदैव—

मुरलीचे ओठ
राहतील मूक
नसे अम्हा भूक गोपिकांची

नाहीच माठात
तसे दूधदही
थोराला जे मोही चोर व्हाया

जडलीच नाही
जादुभरी बाधा
जियेने हो राधा कृष्णरूप

—मुकुंद बुटी

— दंशभीक—

घातलेस जीवा
मायेचे बंधन
खातसे कुंपण शेत आता

खूप सजविसी
अस्थींचा पंजर
पाखरं जर्जर आत झुरे

माजले उरात
विषयांचे वंश
देशिल ना दंश अमृताचा

—मुकुंद बुटी

अनुक्रमणिका

तरुणांनो ! पश्चिमेकडे जा !

ले. प्रा. गो. मा. कुलकर्णी, सेंटलुई, अमेरिका.

केवळ साल्टलेक सिटी पाहणं येवढाच आमचा पश्चिम दिशेला जाण्या-मागील हेतु नव्हता. तिथून जवळच (म्हणजे ३५० मैल) असलेल्या यलोस्टोन पार्कला जाऊन तेथील पाषाण बनलेल्या वृक्षांच्या अरण्याला (Petrified Forest) भेट द्यायची आगाशेची इच्छा होती. किंबहुना ते अरण्य पाहायला मिळेल म्हणूनच तो या प्रवासावर निघाला होता. मलाहि यलोस्टोन पार्कमधील नैसर्गिक आश्चर्ये पाहायची होतीच. पण माझ्या मनात ग्रँड कॅनियनला जायची इच्छा प्रबळ होती. कारण बऱ्याच जणांनी ग्रँड कॅनियन अवश्य पाहा असं सांगितलं होतं. माझे गुरु डॉ दि. का. गर्दे (सध्या पुणे विद्यापीठाच्या राज्य-शास्त्र विभागाचे प्रमुख) हे १९६०–६१ मध्ये अमेरिकेत व्हिजिटिंग प्रोफेसर म्हणून होते. त्यांनी मला पुण्याहून लिहिलेल्या पत्रात ज्या प्रेक्षणीय स्थळांचा उल्लेख केला होता त्यात ग्रँड कॅनियनचं नाव होतं. माझे मित्र डॉ. कुलकर्णी यांनी साल्ट लेक सिटीला येण्याचं आमंत्रण दिलं त्या पत्रात त्यांनी 'जमल्यास ग्रँड कॅनियनला जाऊं' असं लिहिलं होतं. तेव्हा निदान ग्रँड कॅनियन तरी पहायला मिळावं, नव्हे पाहिलंच पाहिजे अशी माझी इच्छा होती. पण कसं जमवावं हा प्रश्न होता. आम्ही साल्ट लेक सिटीला पोंचल्या दिवशीच आमच्या बंधुराजांनी म्हटलं होतं 'आमच्या मिसेसनं व मुलानं समर स्कूल मधे नांव घातल्यामुळे आपल्याला दूरची ठिकाणं कांही पाहता येणार नाहीत. जवळपास आपण जाऊ शकतो.' म्हणजे ग्रँड कॅनियनला जायचं असेल तर मला व आगाशेलाच जाऊन यायला पाहिजे हे उघड झालं व ते कसं जमवावं याचा मी मनात विचार करीत होतो. पण १४ जून रोजी सकाळी श्री. शेपाचारी आले व आमची बोलणी ग्रँड कॅनियनच्या दिशेनं चालू लागली. शेवटी सर्वांनी ग्रँड कॅनियनला जायचं ठरलं. येवढंच नव्हे तर ब्राइस कॅनियन्, झायन पार्क, सीडर ब्रेक्स व जमल्यास आणखी कांही ठिकाणं पाहायचं ठरलं. मग प्रश्न उरला तो मर्यादित वेळात हा सर्व प्रवास उरकून परत कसं यायचं त्याचं वेळा–पत्रक तयार करण्याचा शुक्रवारी सकाळी सौ. कुलकर्णी व त्यांची मुलगी जया यांचे वर्ग आटोपल्यावर ११ च्या सुमाराला निघायचं आणि रविवारी रात्री परत यायचं म्हणजे त्यांना सोमवारच्या वर्गाला जाता येईल अशा बेतानं कार्यक्रम आखायचा

होता. परत येई पर्यंतचा प्रवास सुमारे हजार मैलांचा होणार होता मग आम्ही तावडतोब कामाला लागलो. कारण दुसऱ्याच दिवशी निघायचं होतं.

सर्व प्रथम आम्ही 'ट्रिपल् ए' (Triple A : American Automobile Association) च्या ऑफिसात गेलो. त्या असोसिएशनच्या सभासदांना प्रवासाची सर्व माहिती व नकाशे त्या ऑफिसातून पुरविण्यात येतात. त्या असोशिएशनच जाळ सर्व अमेरिकाभर पसरलं आहे. अमेरिकन लोक त्याचा फार फायदा घेतात. आपल्याला तस कारसं जमत नाही. त्या ऑफिसात आम्ही पाहिलं की जे कसून प्रश्न विचारतात त्यांना बारीक सारीक सर्व माहिती मिळते. आणि आमच्या सारख्यांना फक्त नकाशे व थोडीफार माहिती देऊन वाटेला लावण्यात येतं. तरी प्रवासाची दिशा व अंतर यांची कल्पना येते. नकाशावर हिरव्या शाईनं प्रवासाचा मार्ग आंखून देतात. त्याच्या आधारानं प्रवास करता येतो. 'ट्रिपल ए' मधून माहिती घेतल्या नंतर बाजारात जाऊन आवश्यक त्या वस्तू विकत घेतल्या. मग मोटार सर्व्हिसिंगला दिली. रात्री डॉ. कुलकर्णी, प्रा. शेपाचारी व मी टेबलावर नकाशे मांडून सर्व मार्ग व त्यांचे नंबर, आणि मार्गावरील ठिकाण व त्यांची अंतर यांचा तक्ता करायला लागलो. वाटेत कुठेहि अडचण पडूं नये म्हणून सर्व काही लिहून काढावं असा कुलकर्ण्यांचा आग्रह होता. तितक्या विस्तारानं (म्हणजे कुठे उजवीकडे वळावं व कुठे डावीकडे वळावं इ०) लिहायची गरज नाही असं आम्हांला वाटत होतं. तरी वडीलकीचा मान आमच्या बंधुराजांकडे असल्यामुळे त्यांच्या म्हणण्याला आम्ही मान दिला. अर्थात् इतक्या सविस्तर आंखणीचा पुढे फार उपयोग झाला व कुठेहि आम्ही सशयात पडलो नाही. 'आता इथून दहा मैल पुढे गेल्यावर उजव्या हाताला स्टेट हायवे ६६ घ्यायचा' अशा सूचना आम्ही सहज देऊ शकत होतो. टेबलावर नकाशे मांडून सुमारे दोन तास आम्ही काम करीत होतो. माझ्या मनात सैन्याधिकाऱ्यांच्या बैठकीची कल्पना येतच होती आणि कुणीतरी (बहुधा आगाशे) तसं म्हटलंहि.

दुसरे दिवशी (१५ जून) सर्वजण पुन्हा तयारीला लागले. कुणी भाजी चिरली, कुणी पिठलं केलं, कुणी पोळ्या केल्या, कुणी भांडी घासली, अशी अनेक प्रकारचीं कामं सगळ्यांनी मिळून उरकली. आपण भारतातच कुठेतरी प्रवासाला जाण्याची तयारी करीत आहोत असं वाटत होतं. सौ. कुलकर्णी व जया वर्गाला गेल्या. त्यांना परत न येता तिथेच थांबायला सांगितलं होतं. बरोबर सव्वा अकरा वाजता आम्ही घर सोडलं व वाटेत त्या दोघींना घेऊन पुढे निघालो. आम्ही निघालो त्यावेळी आभाळ भरून आलं होतं आणि थोडा थोडा पाऊस पडत

होता. पण अमेरिकेत निसर्गाची फारशी भीति वाटत नाही. कारण काय असेल ते असो. हवामानाकडे पूर्ण दुर्लक्ष करून आम्ही मार्गस्थ झालो.

आमचा बहुतेक प्रवास यू. एस्. हायवे ८९ वरून झाला. मधूनच यू. एस्. ८९ अलटरनेट व यूटाह ६६ यांचाहि आश्रय आम्हांला घ्यावा लागला. साल्ट लेक सिटी सोडून आम्ही दक्षिणेकडे निघालो. ब्राइस कॅनियन, झायन व सीडर ब्रेक्स यूटाच्या दक्षिण टोकाला आहेत आणि ग्रँड कॅनियन ॲरिझोनाच्या उत्तर सीमेवर आहे. निघाल्या पासून वाटेत लागणाऱ्या प्रत्येक ठिकाणाचं नांव व तिथे पोचल्याची वेळ मी टिपून ठेवायला लागलो. त्याचा परत येताना फार उपयोग झाला. अमक्या ठिकाणी केव्हां पोंहचू हे सहज मला सांगता येत असे. खाजगी मोटारीतून प्रवास केल्यामुळे सडकांची व वाटेत कोणत्या सोयी असतात व कोणत्या अडचणी येतात यांची चांगली कल्पना आली. घरून निघाल्या नंतर दोन तासांनी एका 'रोड साइड टेबलावर' जेवण केलं. हा प्रकार आम्हांला नवीनच होता. सडकेवर अतरा अंतरानं, सामान्यतः गांवाच्या जवळ–पास, जेवणासाठी टेबल्स ठेवलेले असतात. भक्कम लाकडाचे जमिनीत बसविलेले टेबल्स असतात. त्यांना जोडूनच दोन्ही कडून बाक असतात. शक्यतो जवळ पाण्याचा नळ असतो. टेबल यायच्या आधी सडकेवर बोर्ड असतो–'रोड साइड टेबल् वन् मैल अहेड्'. ज्यांना तिथं थांबायचं असेल ते तयारीला लागतात. एक मैल आधी बोर्ड कशाला पाहिजे असं कुणाला वाटेल. पण हे अंतर म्हणजे एक मिनिटाचा काळहि नव्हे. आणि मोटार थांबवायला तेवढा वेळ लागतोच.

ज्या प्रदेशातून आम्ही जात होतो तो डोंगराळ प्रदेश होता. डोंगर हिरव्यागार झाडाझुडपांनी आच्छादलेले होते. सृष्टिशोभा मन उल्हसित करणारी होती. पहाडातून जाणाऱ्या सडकेवरून आमची मोटार ताशी साठ–सत्तर मैल वेगानं धांवत होती. वाटेत एक–दोन ठिकाणी मोटारीला तेलपाणी करून व स्वत: चहाफराळ करून संध्याकाळी साडेसहा वाजता पँग्विच् ह्या ठिकाणी पोंचलो. त्या रात्री तिथेच 'टॉम्स् डीलक्स कॉटेज्' या मॉटेल मधे मुक्काम केला. साल्ट लेक सिटी पासून सुमारे २५० मैल आम्ही आलो होतो. रस्ते चांगले, वाटेत खाण्या–पिण्याची चांगली सोय व मनं उल्हसित असल्यामुळे प्रवासाचा कांही शीण जाणवला नाही. मोटारीत मधूनच हास्यविनोदहि चालत असे. संबंध प्रवासांत श्री. चारी व मी 'गाइड' नेमले गेलो होतो. डॉ. कुलकर्णी मधूनच 'कसले तुम्ही गाइड ? मिस्–गाइड् करताहात झालं.' असं म्हणत असत. प्रमोदचा कांहीतरी हट्ट निघे व त्याला समजावण्याचं काम चारींकडे येई. पुढेपुढे आगाशे व प्रमोद यांची बरीच दोस्ती जमली. चारी व मी इंग्रजीचं लोढणं झुगारून देऊन अस्सल उर्दूत बोलायला लागलो. त्यामुळे शेर–शायरीचीहि मधू-

अनुक्रमणिका

नच सर येऊन जायची. चारी व जया यांनी 'चौधवीं का चाँद हो' हें गाणं म्हणण्याचा दोनतीनदा अयशस्वी प्रयत्न केला. प्रमोदची इंग्रजी गाणींच वरचढ ठरली. अशी कांही तरी गंमत चालत असे. मधूनच कुणीतरी कुणाला तरी किंवा सर्वांनाच (खरं किंवा खोटं) 'झोपता काय. आजूबाजूला पाहा' असं म्हणायचं ठरल्या सारखंच झालं होतं. इतरांवर झोपेचा आरोप करण्यात एक गंमत असते. आणि झोपणारा (घोरणाऱ्या प्रमाणेंच) आपण झोपलो होतो हे सहसा कबूल करीत नाही. वाटेत एक अद्‌भुत (अमेरिकेत अद्‌भुतच) दृश्य पहायला मिळालं. सडकेवरचं एक गांव सोडून आम्ही थोडे पुढे गेलो तर सडके-वरून जनावरं येताना दिसली. मोटारीचा वेग कमी करावा लागला. आश्चर्य-कारक घटना म्हणून मी 'जंक्शन' हें ठिकाणाचं नांव आणि ५–५० सा. ही वेळ टिपून ठेवली.

पँग्विच् हे लहानसंच पण फार सुंदर ठिकाण होतं. आम्ही उतरलो ते मॉटेलहि फार चांगलं होतं. प्रत्येकी दोन खोल्यांचे दोन ब्लॉक आम्ही रात्रीसाठी भाडयानं घेतले. एका ब्लॉकचं एका रात्रीचं भाडं आठ डॉलर. अमेरिकेत सर्व ठिकाणी भाडं रात्रीवर आकारलेलं असतं. कुणीहि 'किती दिवस राहणार आहात. असं विचारीत नाही. 'किती रात्रींसाठी पाहिजे ?' असं विचारतात मॉटेल म्हणजे एक प्रकारची भाडयानं द्यायची धर्मशाळा. खोलीत सर्व प्रकारची व्यवस्था असते. पलंग, अंथरुण–पांघरुण, स्नानगृह, स्नानगृहात साबण व टॉवेल्स, स्वयंपा-काची सोय असल्यास स्टोव्ह व भांडी, पाण्याचे नळ व ग्लास, अशी सर्व व्यवस्था असते. कांही मॉटेल्समधे टेलिव्हिजन सुद्धा असतो. स्वतःच्या मोटारीतून प्रवास करणारे सर्वजण रात्रीचा मुक्काम मॉटेलमधेच करतात. सडकेच्या कडेच्या कोणत्याहि गांवी सात–आठ–दश मॉटेलं असतात मॉटेलात स्थायिक होताच गरम पाण्याच्या झऱ्याखाली आम्ही स्नान केलं तेव्हां किती प्रसन्न वाटलं ते अनु-भयवालाच पाहिजे. बरोबर आणलेला दहीभात, पोळचा व पिठलं, भाजी आणि लोणचं अशा देवांनाहि न मिळणाऱ्या पदार्थावर ताव मारून गांवात फेरफटका मारायला निघालो. आकाश अगदी निरभ्र झालं होतं. स्वच्छ चांदणं पडलं होतं. थंडी अशी होती की ओव्हरकोट घालावा लागला. लहानशा गांवाच्या स्वच्छ सडकावरून अर्धापाऊण तास फिरून प्रसन्न मनानं मॅटेलात परतलो. एकमेकाला सकाळी लवकर उठून जायचं आहे याची ताकीद देऊन अंथरुणावर पडलो तर झोप केव्हां लागली ते कळलं नाही.

१६ जूनला सकाळीं साडेसहा वाजतां मॉटेल सोडलं व पंचवीस मैलांवर असलेल्या ब्राइस कॅनियनला साडेसात वाजता पोंचलो. वाटेंत पंधरावीस मिनिट फोटो काढण्यात घालविले. निरनिराळचा आकाराचे लाल दगड अतिशय सुंदर

दिसत होते. त्यांचे फोटो घेतल्या शिवाय पुढे जाववेना मात्र ब्राइस कॅनियनला पोंचल्या नंतर तेवढा वेळ आणि तितकी फिल्म तिथे खर्च करायला नको होती असं वाटलं. ब्राइस कॅनियनचं सौंदर्य वाटेत पाहिलेल्या डोंगराच्या हजारपटीनं जास्त होतं.

कॅनियन (Canyon) म्हणजे दोन किंवा अनेक पहाडांच्या मधे असलेली दरी. ह्या दरीचा शोध इ. स. १८०० च्या सुमाराला कांही लोकांना लागला होता. पण १८५० पर्यंत त्या स्थळाच्या सौंदर्याकडे कुणी लक्ष दिलं नाही. त्या सुमाराला मॉर्मन्सच्या स्काउट्सचो पथकं ह्या स्थळाला भेट द्यायला लागली. १८७० पासून प्रवाश्यांचं लक्ष इकडे वेधलं व त्या दरीच्या सौंदर्याची वर्णनं प्रसिद्ध होऊं लागली. १८७५ पर्यंत ह्या दरीच्या निरनिराळ्या भागांचा पूर्ण शोध लागला. यूटाह राज्याच्या सरकारनं ह्या दरीला राष्ट्रीय स्मारकाचा दर्जा दिला. आणि १९२८ मध्ये अमेरिकन काँग्रेसनं ब्राइस कॅनियन नॅशनल पार्क स्थापन करणारा कायदा केला. अमेरिकेत सुमारे एक हजार नॅशनल पार्क आहेत त्या पैकी ब्राइस कॅनियन हे एक आहे. १८७५–७६ मधे एक मॉर्मन, एबेनेझर ब्राइस, ह्या भागात गुरे चारीत असे. त्याच्या वरून त्याला ब्राइस कॅनियन हे नांव देण्यात आलं आहे. ह्या नॅशनल पार्कचं क्षेत्रफळ ५६ चौरस मैल आहे.

ब्राइस कॅनियनचा प्रदेश भूगर्भशास्त्राच्या दृष्टीनं अगदी अलीकडचा म्हणजे सहा कोटि वर्षांचा आहे म्हणतात. पावसाचं पाणी सतत वाहण्यानं व इतर नैसर्गिक आघातानं डोंगरावरची माती वाहून जाऊन आंतील पाषाण उघडे पडले आहेत. हे पाषाण लाल, पिवळे नारंगी, अशा एकाच प्रकारच्या निरनिराळ्या रंगछटांचे आहेत. त्यांचे रंग सूर्याच्या चढणी–उतरणी बरोबर बदलत असतात. वाहणाऱ्या पाण्याचा परिणाम पाषाणावरहि झाला आहे. पाषाण कोरले गेले आहेत आणि त्यांच्या अनेक प्रकारच्या आकृत्या बनल्या आहेत. पाहणारांना असं वाटतं की मोकळ्या मैदानावर एक दरबार भरला आहे. ह्या भागाला 'अॅंफिथिएटर' म्हणतात. हेच पाहण्याचं मुख्य ठिकाण. भोवतालच्या डोंगरावर निरनिराळी स्थळं आहेत. तिथून खाली पाहिलं की अॅंफिथिएटरची निरनिराळी शोभा दिसते. सिंहासनावर राजा बसला आहे, दरबारी व मानकरी उभे आहेत. मागच्या व आजूबाजूच्या गॅलऱ्यातून स्त्रिया पाहात आहेत असा देखावा दिसतो. आणखी दुसरीकडून पाहिलं की राजवाडा, त्याचे बुरूज, तोफा डागण्यासाठी ठेवलेल्या खिडक्या असा देखावा दिसतो. एका ठिकाणी लोक प्रार्थनेसाठी जमले आहेत असं वाटतं. कितीहि पाहिलं तरी पुरे वाटत नाही या ठिकाणी आम्ही सर्वांत जास्त फोटो घेतले. सनराइज, सनसेट, इन्स्पिरेशन, पीक, पॅरिया व्ह्यू, नॅचरल ब्रिज, ब्राइस व रेन्बो ह्या पॉइंट् वरून आम्ही अॅंफिथिएटर व भोवतालचा भाग पाहिला.

रेन्वो पॉइंट सर्वात उंच आहे. समुद्र सपाटीपासून त्याची उंची ९१०५ फूट आहे. हा पॉइंट आम्ही सर्वात शेवटी पाहिला. इथून पाषाणात इंद्रधनुष्याचे रंग दिसतात म्हणून याला 'रेन्वो पॉइंट' म्हणतात. ह्या पॉइंटवर आम्ही असतानाच आकाशाचा रंग बदलायला लागला होता. पाहता पाहता अंधारून आलं आणि वर्षाव सुरू झाला. कशाचा ? बर्फाचा, पावसाचा नव्हे. जूनच्या मध्यावर बर्फ पडताना पाहून गंमत वाटली. व प्रवासात अडथळा उत्पन्न होतो की काय याची थोडी काळजीहि उत्पन्न झाली. पाहता पाहता ब्राइस कॅनियन दिसेनासं आलं. जे लोक सकाळी आरामात उठून ब्राइस कॅनियन पाहायला आले होते त्यांना परत जावं लागलं. आपण लवकर आलो हा किती शहाणपणा झाला याची जाणीव एकमेकांना, विशेषतः आरामात उठावं म्हणणाऱ्यांना, आम्ही दिली.

साडे दहा वाजता ब्राइस कॅनियन सोडून आम्ही परत निघालो. डोंगरावरून खाली येताच वर्फाचं रूपांतर पाण्यात झालेलं दिसलं. तिथून आम्हांला सीडर ब्रेक्सला जायचं होतं. परत पँग्विचला येऊन दुसऱ्या रस्त्याने सीडर ब्रेक्सकडे निघालो. सीडर ब्रेक्स हे सुद्धा ब्राइस कॅनियन सारखंच आहे. पण तिथे दरीची खोली ब्राइसच्या दुप्पट आहे व रंगातहि जास्त विविधता आहे म्हणतात. मात्र प्रकार सारखाच. आम्ही सुमारे पावणेदोन वाजता सीडर ब्रेक्सला पोंचलो. वाटेतच वर्फाचा मारा सुरू झाला होता. डोंगरमाथ्यावर पोंचलो तर चोहोंकडे हिवाळ्यातल्या सारखा वर्फ पसरलेला. कुलकर्णीनी मोटारीचे वर्फाचे टायर बदलले नव्हते याचा त्या वेळी आनंद झाला. बाहेरचं कांही दिसत नव्हतं. सीडर ब्रेक्स दरी वर्फाच्या आवरणात गडप झाली होती. मोटारीतला हीटर सुरू करावा लागला होता. तिथल्या ऑफिस जवळ मोटार थांबवून चारी व मी खाली उतरलो व पावलं वुडतील येवढ्या बर्फातून ऑफिसात गेलो. तिथल्या रेंजरनं सांगितलं की आदल्या दिवसापासून तिथे वर्फ पडत होता आणि आणखी एक दिवस वर्फ पडण्याचा हवामान खात्याचा अंदाज होता. त्याचे आभार मानून, माहिती पत्रकं घेऊन परतलो. मोटारीच्या जवळ येतो तो चारींच्या डोक्यावर पांढरा गोळा पडला. काय आहे म्हणून पाही पर्यंत माझ्या खांद्यावरहि एक गोळा पडला. आगाशे वर्फाचे गोळे करून आम्ही यायची वाट पाहात होता. आम्ही वर्फाचा गोळा तयार केला तेव्हां तो पळून मोटारीत जाऊन बसला. तरी तिथेहि त्याच्या डोक्यावर दोन गोळे फुटलेच.

सीडर ब्रेक्स सोडून थोड्याशा निराशेनंच आम्ही सीडर सिटीकडे निघालो. सुमारे अकरा हजार फूट उंचीवरून आम्ही आता खाली उतरत होतो. नागमोडी सडकेवरून वर्फाच्या माऱ्यातून वाट काढीत डॉ. कुलकर्णी अतिशय कुशलतेनं

मोटार चालवीत होते. अडीच वाजण्याच्या सुमाराला आम्ही सीडर सिटीला पोंचलो. तिथे चहापानादि कार्यक्रम आटोपून साडेतीन वाजता झायन नॅशनल पार्क कडे रवाना झालो.

झायन नॅशनल पार्कच्या प्रवेशद्वारा जवळ आम्ही पावणे पांच वाजता पोंचलो. ह्या प्रदेशाचं क्षेत्रफळ सुमारे दीड लक्ष एकर आहे. याचा शोध १७७६ मध्ये कांही पाद्र्यांना लागला. आणि त्या नंतरच्या पन्नास वर्षात प्रदेशाचे पूर्ण संशोधन झाले. कॅप्टन जॉन फ्रीमंट या मॉर्मन संशोधकाने १८४३–४४ मध्ये ह्या प्रदेशाची पूर्ण माहिती प्रसिद्ध केली. लवकरच मॉर्मन लोकांनी त्या भागात वस्ती केली. प्रारंभी ते पहाड व त्या दऱ्या म्हणजे एक अडथळाच वाटत असे. लवकरच त्यांच्या सौंदर्याचं महत्व पटून प्रवासी तिकडे आकर्षित होऊ लागले. मॉर्मन्सनी ह्या प्रदेशाला 'झायन (Zion)' म्हणजे 'ईश्वराची स्वर्गीय नगरी' हे नाव दिलं. पुढे त्या प्रदेशाचं राष्ट्रीय स्मारक बनविण्यात आलं. आणि १९१९ मध्ये अमेरिकन कॉंग्रेसनं कायदा करून 'झायन नॅशनल पार्क'ची स्थापना केली.

झायन प्रदेशाचं वैशिष्ट्य हे की पहाडांच्या पायथ्याशी उभे राहून पहाडांचं व दरीचं सौंदर्य पाहता येतं. मोटारीची सडक पहाडा मधून मैलच्या मैल जाते. वाटेत महत्वाच्या ठिकाणी मोटार उभी करण्याला जागा आहे. तिथे उतरून पाहाडांचं भव्य सौंदर्य पाहायचं, फोटो घ्यायचे आणि पुढे चालू लागायचं. आतील प्रदेशात प्रवेश करण्यासाठी एक मैल लांबीच्या बोगद्यातून जावं लागतं. ह्याला 'माउंट कारमेल टनेल' किंवा 'झायन टनेल' म्हणतात. बोगद्यात जागो-जाग मोठ्या खिडक्या पाडण्यात आल्या आहेत. त्यांच्या जवळ मोटार उभी करून बाहेरचं रौद्र सौंदर्य पाहता येतं. मला ह्या बोगद्याचं विशेष आश्चर्य किंवा कौतुक वाटलं नाही. कारण मागे मी न्यू यॉर्कला गेलो असताना आमची बस 'लिंकन टनेल' ह्या बोगद्यातून गेली. तोहि एक मैल लांबीचा बोगदा आहे. आणि विशेष हे की तो हडसन नदीच्या खालून तयार करण्यात आला आहे. आमची बस बोगद्यातून जात होती त्यावेळी आमच्या डोकीवरून हजारो टन वजनाच्या बोटी जात होत्या. ते कळून जसं आश्चर्य व कौतुक वाटलं तसं झायन बोगद्यातून जाताना वाटणं शक्य नव्हतं.

आम्ही झायन प्रदेशात प्रवेश केला त्यावेळी बारीक पाऊस पडत होता. कांही पर्वतांच्या माथ्यावर ढग उतरले होते. पणसृष्टि सौंदर्य झाकून गेलं नव्हतं. उलट ते ओलं सौंदर्य जास्तच आल्हाददायक वाटत होत. आमची मोटार जसजशी पुढे जाऊं लागली तसतसं एकेक नवं दालन खुलं होऊं लागलं. प्रत्येक ठिकाणाला कांहीतरी नांव देण्यात आलं आहे. एका ठिकाणी एक मोठा

पांढरा पाषाण सर्वात उंच गेला आहे. तो एखाद्या सिंहासना सारखा दिसतो. त्याला 'व्हाइट थ्रोन' असं नाव दिलं आहे. एका ठिकाणी काळे पाषाण सारखे पाझरत असतात. त्याला 'वीपिंग रॉक्स' म्हणतात. एका ठिकाणी दोन सारख्या आकाराचे अर्धवर्तुळाकार शुभ्र पाषाण सर्वांना खाली सोडून वर आले आहेत. त्याना 'ट्विन् ब्रदर्स' हे नाव मिळालं आहे. मला ते सहजस्फूर्त वाटलं नाही. त्यांना पाहून कोणत्याहि रसिकाच्या मनात जी कल्पना यायला पाहिजे तिला अनुसरून नांव द्यायला हवं होतं. माझी कल्पना मी फक्त चारीच्या कानात सांगितली. त्यानं लगेच 'माशा अल्ला? क्या फर्माया है' म्हणून टाळी दिली. पुढे ग्रँड टीटॉंज प्रदेशातून प्रवास करताना फ्रेंचानी तिथल्या पर्वताच्या असल्याच सुळक्यांना माझ्या कल्पने प्रमाणेच नाव दिलेलं पाहून फ्रेंचांना मी रसिकतेचं सर्टिफिकेट बहाल केलं.

येथील पाषाण काळचा, पांढऱ्या व इतर अनेक मिश्र रंगाचे बनले आहेत पर्वतांच्या पायथ्याजवळ उभं राहून पाहताना एकंदर वातावरणाच्या भव्यतेची व उदात्ततेची छाप मनावर पडते आणि खरोखरीच ही ईश्वराची नगरी आहे असं वाटतं. ह्या मुळेच कदाचित् त्या दोन अर्धवर्तुळाकार पाहाडांना शृंगारिक असं नाव देण्याचं कुणाला सुचलं नसावं किंवा सुचूनहि धैर्य झालं नसावं. जागोजाग पाण्याचे लहान मोठे धबधबे वाहात असतात. कोणता भाग जास्त सुंदर आहे ते ठरविणं कठीणच. अनेक प्रवासी एकेक आठवडा तिथे मुक्काम करून पायी किंवा घोड्यावरून निरनिराळे भाग पाहतात. आम्हाला तेवढा कुठला वेळ? थोड्या वेळात पण पहाण्यासारखं असलेलं सर्व पाहून आम्ही सव्वा सात वाजतां (सूर्यास्त सव्वा आठ वाजता होतो) परत निघालो. कॅनाव ह्या गांवी आठच्या सुमाराला पोंचलो व रात्रीचा मुक्काम 'ब्रँडन मॉटेल' मध्ये केला. सर्वांना वरण भात खाण्याची अतिशय इच्छा झाली होती. बरोबर डाळ होती पण तांदुळ नव्हते. डॉ. व सौ. कुलकर्णी, चारी व मी मोटार घेऊन तांदुळ आणायला निघालो. कॅनाव मधील सर्व दुकानं बंद झाली होती. दहा बारा मैलावर फ्रिडोनिया म्हणून गांव आहे, तिथे दुकानं उघडी असावीत म्हणून तिकडे गेलो. तिथलीहि सर्व दुकानं बंद झाली असल्यामुळे 'बोलाचीच आमटी व बोलाचाच भात' खात परत आलो. शेवटी ब्रेड, बटाटयाची भाजी व दूध यांवरच समाधान मानलं. ज्या ग्रँड कॅनियनसाठी आम्ही निघालो होतो तिथे दुसरे दिवशी जायचं होतं.

रविवार जून १७ रोजी सकाळी ७–२० ला कॅनाव सोडून निघालो. ग्रँड कॅनियनच्या परिसरात पावणे दहाच्या सुमाराला पोंचलो. वाटेतला सर्वच प्रदेश डोळ्याला आल्हाद देणारा होता. वाटेत कॅबाब लॉज् त्या ठिकाणी पाऊण तास

अनुक्रमणिका

थांबून ब्रेकफास्ट केला. कैवाब लॉज् हे फार रम्य ठिकाण आहे. संपूर्ण लाकडी असं हे मोठं हॉटेल आहे. रात्री राहू इच्छिणारासाठी लाकडी केबिन्स आहेत. सभोवती पाइन वृक्षांचं घनदाट अरण्य आहे. आम्ही तिथे पावणे नऊच्या सुमाराला पोंचलो होतो. थंडी वरीच होती. हवामान, वातावरण आणि सकाळची वेळ यामुळे फार प्रसन्न वाटत होतं. त्या वेळी तिथे चहा घेण्यात काय मौज वाटली ती सांगून कळणार नाही. मला ते ठिकाण फार आवडलं. तिथे आम्ही कॅमेऱ्याच्या फिल्म्स, चित्रांचे कार्ड, वगैरे वस्तूहि विकत घेतल्या. तिथून ग्रँड कॅनियनचं प्रवेशद्वार पंधरा मिनिटांच्या रस्त्यावर आहे.

ग्रँड कॅनियन ॲरिझोना राज्यात आहे. आम्ही यूटाह्‌ची सीमा फ्रिडोनिया जवळ ओलांडली. सीमेवर प्रवेशाच्या वेळी 'वेलकम् टु ॲरिझोना' अशी पाटी होती. प्रत्येक राज्याच्या सीमेवर प्रवेशाच्या वेळी अशी पाटी दिसेल. ॲरिझोना म्हटल्या बरोबर सिनेटर बॅरी गोल्ड वॉटरची मला आठवण झाल्याशिवाय राहिली नाही. अतिशय प्रतिगामी गटाचा पुढारी म्हणून सध्या त्याचो वरीच प्रसिद्धि आहे. चारीलाहि अमेरिकन राजकारणाची वरीच माहिती असल्यामुळे आम्ही दोघे सृष्टिसौंदर्याला विसरून जाऊन कांही वेळ राजकारणावर बोलत होतो.

(अपूर्ण)

साहित्य क्षेत्रातील झुंजार तपस्वी मामा वरेरकर ! (पृष्ठ ४ वरून)

णारी चित्रशाळाच होय, असे म्हटल्यास ती अतिशयोक्ति ठरू नये. मामा स्वतःच म्हणतात त्याप्रमाणे ते 'नाटकी' आहेत. नाट्यकलेच्या विकासासाठी जे जे इष्ट वाटले ते ते करून पाहण्याचा त्यांचा सतत उपक्रम असे. मराठी नाटकात तंत्रविषयक जितके प्रयोग त्यांनी केले तेवढे अन्य कोणत्याहि नाटककाराने केले नाहीत. नाटकाचा विषय व स्वरूप या दोन्ही बाबतीत जे जे काही नवीन असेल ते प्रथम हस्तगत करण्याची त्यांची नेहमीच धडपड असते. तंत्र आणि नाट्यविषय ह्या बाबतीत मराठी रंगभूमि जी क्रमाक्रमाने विकसित झाली ह्या विकासाचे स्वरूप वरेरकरांच्या नाट्यवाङ्मयाच्या वाचनाने कळून येते. 'कुंजविहारी' या १९०८ साली रंगभूमीवर आलेल्या त्यांच्या पहिल्या नाटकापासून तो 'भूमिकन्या सीता' व 'अपूर्व बंगाल' या त्यांच्या अलीकडच्या नाटकांपर्यंत त्यांचे हे वैशिष्ट्य प्रगट झालेले आहे.

अनुक्रमणिका

'कुंजविहारी' या पौराणिक नाटकाने मामांना प्रसिद्धि मिळवून दिली. हा काळ मराठी रंगभूमीच्या ऐन तारुण्याचा काळ होता. किर्लोस्कर, देवल आणि श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांच्या नावीन्यपूर्ण नाट्यनिर्मितीने मराठी रंगभूमीला आकर्षक रूपसौंदर्य प्राप्त झालेले होते व नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या प्रखर नाट्यप्रतिभेने तिच्या मुखमंडळाभोवती उज्वल तेजोवलयाची निर्मिति केलेली होती. अशा मात्रवर नाट्यलेखकांच्या कर्तृत्वाचा ऐन बहर सर्वत्र दृग्गोचर होत असताना नाटककार म्हणून यशस्वी होणे ही सामान्य गोष्ट नव्हती ! –मामा तरीहि यशस्वी झाले इतकेच नव्हे तर नाटककार म्हणून विचकत विचकत रंग-भूमीवर पाऊल टाकणाऱ्या या भार्गवरामाने अर्धशतकाचे कर्तृत्व गाजवून संपूर्ण मराठी रंगभूमीच जिंकून टाकली !

तसे पाहिले तर मामा थोडेसे दुर्दैवीच म्हणावे लागतील. मराठी टीका-कारांनी आपल्या लेखनाची 'कदर' कधीच केलेली नाही हा मामांचा एक शाश्वत आरोप आहे आणि त्यात थोडसे तथ्यहि आहे. नाटककार म्हणून मामा प्रसिद्ध असले तरी त्यांचे कादंबरी-वाङ्मयहि तोलाचे आहे. एवढेच नव्हे तर मराठी कादंबरीला नवे वळण लावण्याचे कार्यहि त्यांनी केलेले आहे. हरिभाऊ आपटे यांच्यापासून आविर्भूत झालेली मराठी कादंबरी महाराष्ट्रातील पांढरपेशांच्या जीवनालाच चिकटून होती. किंबहुना, डॉ. केतकर म्हणतात त्याप्रमाणे ती 'सदाशिवपेठी' होती. वा. म. जोशांनी तत्त्वचर्चात्मक कादंबरीला जन्म दिला असला तरी त्यांची पात्रे ही पांढरपेशा सुशिक्षित उच्च वर्गातीलच होती. बहुजन समाजाचे प्रतिनिधित्व करण्याला या मातबरांच्या कादंबऱ्या असमर्थ होत्या. वरेरकरांनी 'धावता धोटा' या कादंबरीच्या द्वारे गिरगावात घुटमळणारी कादं-बरी गिरणगावात नेली व कापडगिरण्यात काम करणाऱ्या मजुरांचे एक आगळेच जीवन मराठी वाचकांसमोर उघडे केले. मराठी कादंबरीची वाटचाल पाहताना मैलाचा दगड ठरावी अशी ही कादंबरी आहे. 'विधवाकुमारी' ही त्यांची आणखी एक गाजलेली कादंबरी. असे असतानाहि त्यांच्या एकूण वाङमयसेवेचा आढावा घेणारा ग्रंथ निर्माण झाला नाही, याचे वैषम्य मामांना तीव्रतेने वाटले, तर मनुष्य स्वभावाच्या दृष्टीने ते स्वाभाविकच वाटेल. विशेषतः, प्रो. फडके, श्री माडखोलकर, आचार्य अत्रे यांच्या लेखनकर्तृत्वाचे मूल्यमापन करणारे प्रा. मा. का. देशपांडे यांनी लिहिलेले ग्रंथ किंवा अन्य नाटककार व कवि यांच्या वाङ्मयाबद्दलचे ग्रंथ प्रकाशित होताना पाहून त्यांच्याहून निदान कनिष्ठ नसलेल्या मामांच्या साहित्य सेवेचा आढावा घेतला जाऊ नये ही मामांनाच नव्हे तर कुणा-लाहि विषादपूर्ण वाटावी अशीच गोष्ट होती. मॅट्रिक होण्यापूर्वीच पोस्टखात्यात नोकरी करणे मामांना भाग पडले होते व शिक्षणाची ही उणीव त्यांच्या भावी

जीवनात अनेकदा अडचणीची ठरली असा मामांचा दृढ ग्रह होता. आपणांला पदवी नाही म्हणून आपली सर्वत्र उपेक्षा झाली असा मामांचा अंदाज आहे व यामुळे त्यांना आलेल्या अनेक कडवट अनुभवांचे ग्रथन त्यांनी 'माझा नाटकी संसार' मध्ये केलेले आहे. अर्थात्, या अंदाजात कितपत तथ्य आहे, हे कुणास ठाऊक! बाकी मामांच्या कर्तृत्वाचा वकूब पाहता, त्यांची उपेक्षा झाली असे वाटावे इतपत मामांकडे टीकाकारांनी दुर्लक्ष केले आहे, यात शंका नाही! सुदैवाने मामांचे दुर्दिन संपले आहेत. ज्यांनी मामांना आजवर 'अनुल्लेखाने मारले' असे मामा स्वतः म्हणतात तेच मराठी टीकाकार व रसिक मामांच्या शुभचिंतनासाठी अग्रेसर होत आहेत. १९४५ सालच्या धुळे येथील साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षपद मामांनी भूषविले असून भारत सरकारच्या राज्यसभेचे ते राष्ट्रपति नियुक्त सदस्यहि आहेत. भारताचे पंतप्रधान पंडित जवाहरलाल नेहरू यांच्या निकट स्नेहीमंडळीत मामांचा अंतर्भाव होत असून मराठी साहित्यिकांचे ते एकमेव मान्य प्रतिनिधि म्हणून सर्वत्र ज्ञात आहेत.

मामांच्या संपूर्ण साहित्यसेवेचे स्थूल गणित मांडायचे तर त्यांनी आजवर अठ्ठावीस कादंबऱ्या, पांच कथासंग्रह, निदान सदतीस नाटके व बारा लघुनाटके ('भूमिकन्या सीता' या नाटकातील उल्लेखावरून हा आकडा दिलेला आहे. लिहून आज उपलब्ध नसलेल्या नाटकांची त्यात भर घातल्यास तो आकडा अधिक वाढेल!) शरच्चंद्र, रवींद्रनाथ व बंकीमचंद्र यांच्या वाङ्मयाचे अनुवाद, 'माझा नाटकी संसार' या आत्मवृत्ताचे चार खंड, 'आघात' हा टीकालेख संग्रह, आणि कांही बोलपट कथा इत्यादिकांची निर्मिति केलेली आढळते. या सर्व निर्मितीमागे मामांची एक विशिष्ट दृष्टि आहे. 'कलेकरिता कला' हे प्रमेय मामांना अजीबात मान्य नाही. कला ही जीवनकलहाची निदर्शक व प्रेरक असे त्यांना वाटते. 'कलेसाठी कला' या तत्त्वाचा उद्‌घोष करणारे पराभूत मनोवृत्तीचे असतात. ते स्वतः जीवनकलहाच्या सत्यसृष्टीतून दूर असतात व वाचकालाहि विकारवशतेच्या प्रवाहात खेळवून जीवनापासून दूर ओढून नेतात, असा मामांचा सिद्धांत आहे. कला म्हणजे जीवनाभिमुखता नसून वास्तववादी यथार्थता म्हणजे कला, असे ते सांगतात. 'वाङ्मय हा लोकशिक्षणाचे कार्य करण्याचा धंदा असून फुरसतीच्या वेळी वाङ्मयकार्य करणारे लोक वाङ्मयाचे वैरी आहेत वाङ्मयसेवा हे सुखाचे साधन नाही; ती तपस्या आहे' असे उद्‌गार मामांनी मॉरीस कॉलेजच्या शारदा मंडळाच्या १० व्या वार्षिकोत्सवानिमित्त केलेल्या अध्यक्षीय भाषणात दि. २३–१२–१९३४ रोजी काढले होते मामांची ही विचारसरणी आजहि कायमच आहे. 'कलाविलास किंवा Art for Arts' sake' या मताचे प्रतिपादन निश्चितपणे व निर्भयपणे

कोणतेहि तत्त्व प्रतिपादन करण्याचे सामर्थ्य ज्यांना नसते तेच करतात. 'कलाविलासा'च्या कांगावखोर पांघरुणाखाली भ्याड वाङमय निर्माण झाल्यास साहित्यक्षेत्राची अपरिमित हानि होण्याचा संभव आहे, हे त्यानी बडोदे मराठी साहित्य परिपदेच्या अध्यक्षपदावरून काढलेले उद्गार त्यांच्या संपूर्ण वाङमयसृष्टीच्या दर्शनाचे मार्गदर्शक तत्त्व आहे असे म्हणावे लागते. विचारजागृति करणे हे ललितवाङ्मयाचे कार्य त्यांनी मानले आहे व त्यानुसार आपली लेखनकला राबविली आहे. 'संन्याशाचा संसार' 'हाच मुलाचा बाप' 'तुरुंगाच्या दारात' 'चला लढाईवर,' 'सिंगापुरातून' 'अपूर्व बंगाल' इत्यादि त्यांची बहुतेक नाटके म्हणजे त्यांच्या या लेखनविपयक दृष्टिकोणाचा दृश्य आविष्कार होय !

मामांच्या लेखनाचे मूल्यमापन करण्याचे हे स्थळ नव्हे ! सामाजिक प्रश्नावर आधारलेले लेखन त्या प्रश्नातील तात्कालिकतेला शाश्वततेचे रूप दिल्याशिवाय चिरस्थायी होत नाही. 'एकच प्याला'च्या यशाचे रहस्य यातच आहे. परंतु बरेचदा तात्कालिक सामाजिक प्रश्नांना नाटचरूप देताना मामांनी ही सावधगिरी घेतलेली दिसत नाही व म्हणून त्या प्रश्नातील नाविन्य ओसरताच मामांचे त्यावर आधारलेले नाटचरूपहि निस्तेज झाल्याचा प्रत्यय बरेचदा येतो!--चिरस्थायी मानवी व्यक्तित्वांची निर्मिति मामांना अनेकदा साधलेली नाही. मानसिक चित्रणापेक्षा बाह्य घटनांच्या चित्रणातच त्यांची प्रतिभा गुंतून पडल्याचे दृश्य अनेक ठिकाणी आढळते. 'भूमिकन्या सीता' यासारखा एखादाच अपवाद ! या नाटकात मामांनी व्यक्तीच्या अंतर्मनाचे चित्रण करण्याकडे आपले कौशल्य खर्च केले व त्यांची 'उर्मिला' जिवंत स्वरूपात आविर्भूत झाली. दिव्य प्रतिभेचा स्पर्श मामांच्या नाटचसृष्टीला झाल्याचा प्रत्यय फारच कमी ठिकाणी आढळतो. मामांनी रसिकांना रंजविले खरे; परंतु 'जीवनाचे भाप्य' सांगणे मामांना सामान्यतः जमले नाही. मानवी संसारसागरातील लाटालहरीचे चित्रण त्यांनी केले असले तरी त्या सागरातील गांभीर्य व गहनता त्यांना शब्दांकित करता आली नाही !---कोल्हटकर व हरिभाऊ यांच्या लेखनाचा फार मोठा प्रभाव वरेरकरांच्या लिखाणावर पडला व स्त्रीवरील अन्यायाला वाचा फोडणे--किंवहुना सामाजिक अन्यायाला वाचा फोडणे हा आपला वाङमयहेतु त्यांनी निश्चित करून टाकला !---पार्श्वभूमीलाच प्रतिपाद्याचे स्थान देण्याच्या या प्रयत्नातच मामांच्या एकंदर लेखनाचे अपयश साठविलेले आहे. तुलनाच केली तर मामांच्या कादंबऱ्या त्यांच्या नाटकाहूनहि मला सरस वाटतात कारण त्यात मामांच्या जीवनविपयक अनुभवांचा परिपाक दृष्टीला पडतो.

मामांच्या साहित्यसेवेचे स्वरूप स्थूलमानाने असे आहे. मूळ बंगाली कृतीवरून मराठीत मामांनी केलेले अनुवादहि सरस आहेत. स्त्रीकैवारी म्हणूनहि

मामा प्रसिद्ध आहेत आणि हरिभाऊंच्या पिढीनंतरच्या स्त्रीवरील अन्याय वेशीवर टांगण्यात ते पुढेच राहिले आहेत. विधवा कुमारी, गोदू गोखले इ. कादंबऱ्यातून किंवा सोन्याचा कळस, सत्तेचे गुलाम यासारख्या नाटकातून त्यांनी जी स्त्री रंगविली ती बंडखोर, बेछूट आणि रूढ स्त्री चित्रणापेक्षा एकदम भिन्न अशी आढळते !—किंबहुना, वा. म. जोशी यांच्याप्रमाणेच त्यांनी आपल्या वाङमयातून स्त्री पात्रेच अधिक कुशलतेने रेखाटली आहेत. रूढिवादावर टीका करणे हा वरेरकरांचा प्रवृत्तिविशेष. पुरोगामी वाङमयाची व्याख्या करताना ते म्हणतात. 'वाङमयातील मिरासदारी व सांप्रदायिकता यांचा त्याग करून बुद्धिवादी दृष्टिकोनातून स्वतंत्रपणे जे वाङमय लिहिले जाते, ते पुरोगामी वाङमय होय.'—वरेरकरांचे वाङमय हे या अर्थाने पुरोगामी आहे व म्हणूनच श्री. माडखोलकर त्यांना 'केवळ पुरोगामी लेखकच नव्हे, तर महाराष्ट्रातील पुरोगामी लेखक वर्गाचे अग्रणी' असे म्हणतात.

मामा ही एक व्यक्ति नाही. ती संस्था आहे. मराठी रंगभूमीचा चालता-बोलता कोश आहे. मामांना गप्पांचा शौक आहे आणि जुन्या आठवणी सांगताना रंगून जाण्याचे व ऐकणाऱ्यांना रंगवून सोडण्याचे वेड आहे !—मामा प्रसन्न हसतात...प्रसन्न दिसतात. त्यांचे शरीरहि थकले नाही...मन तर टवटवीतच आहे—असे मामा आज ८१ व्या वर्षात पदार्पण करीत आहेत. मामांच्या पावलातील जोम व चालण्यातील ईर्ष्या पाहिली की ते शभरी गाठतील यावद्दल शंकाच वाटत नाही ! या वाटचालीत त्यांना आरोग्य, सुख आणि शांतता यांचा लाभ घडावा आणि त्यांच्या प्रतिभेचा फुलोर रसिकांच्या दृष्टीस पडावा यापरते, त्यांचा एक चाहता म्हणून, मी परमेश्वराजवळ दुसरे काय मागणार ?

पत्रव्यवहार

प्रा. श्री. मा. कुलकर्णी
संपादक 'युगवाणी' यांस
सस्नेह नमस्कार.

डॉ. सोमण ह्यांचा बंगला, कँटोन्मेन्ट,
औरंगाबाद
दि. १२ फेब्रु. १९६३.

प्रा. भ. श्री. पंडित ह्यांच्या 'युगवाणी'तील टिळकांवरील दोन लेखांकांना अनुलक्षून, श्री. अशोक दे. टिळक ह्यांचे प्रपूरक पत्र 'युगवाणीच्या' जाने-फेब्रु १९६३ च्या जोडअंकात प्रकाशित झाले आहे. पत्राच्या ७ व्या मुद्यात प्रा. पडितांचे एक विधान उद्धृत करुन श्री. टिळक लिहितात—

"कवि विनायक यांची मात्र टिळकांची ओळख नव्हती. त्यांची कधी गांठ पडल्याचेहि ऐकिवात नाही. १९०७ च्या जळगावच्या कविसंमेलनाच्या वेळीं हा योग होता, पण कवि विनायकांनी मुद्दाम टिळकांना भेटण्याचे टाळले, असे श्री.

फडणीस सांगत. श्री. देवदत्तरावहि म्हणतात की, विनायकांचे नावहि घरी फारसे निघण्याचा प्रसंग येत नसे. त्यांचे वैर किंवा विरोध होता असे मुळीच नाही. त्यांचा संबंध कधी आला नाही इतकेच. "

वरील उद्धरणावरून कवि विनायक व टिळक ह्यांचे वैर अथवा विरोध नसला तरी परस्पर सख्य नव्हते तथैव त्यांचा एकमेकाशीं कधी संबंध आला नाही हे स्पष्ट होते. नुकत्याच प्रकाशित झालेल्या, श्री. कृ. वा. मराठे ह्यांच्या 'बालकवि' ह्या ग्रंथातील द्वितीय प्रकरणात मात्र कवि टिळक व कवि विनायक ह्यांच्या संबंधावर व भेटीवर प्रकाश टाकला आहे. त्याचा संक्षेपाने उद्धृत केलेला भाग, उपरोक्त श्री. अशोक टिळकांच्या मजकुरातील विसंगतीचा शोध घेईल असे वाटते.

कवि विनायक पोलीसखात्यात असल्यामुळे श्री. बापुजी ठोमरे (बालकवींचे वडील) ह्यांची ओळख होतीच. श्री. ठोमरे आपल्या चिरंजीवाच्या कवितांचे कौतुक, विनायकांजवळ व्यक्त करीत. एवढेच नव्हे तर, एरंडोल येथील 'देशकाल-वर्तमान' ह्या साप्ताहिकातील त्र्यंबक बापुजींची कविता वाचून विनायकांच्या मनात अधिकच आत्मीयता निर्माण झाली. त्यामुळे १९०७ साली जळगावला भरणाऱ्या कविसंमेलनात त्यांना आणले जावे ही विनायकांची इच्छा होती. कवि टिळक ह्या समेलनाच्या निमित्ताने नेहमी जळगावला येत असत. हे पाहून स्वतः विनायकांनी त्यांची गाठ घेऊन त्र्यंबक बापुजी संबंधाने बोलणे केले. श्री. अशोक टिळक, विनायकांनी योग असलेली, (संमेलनाच्या वेळीं) टिळकांची भेट टाळल्याचे श्री. फडणीस सांगत, असे म्हणतात. त्याउलट कविसमेलनापूर्वीच विनायकांनी टिळकांची स्वतःहून भेट घेतल्याचे दिसून येते. त्र्यंबक बापुंच्या संबंधाने ह्या दोहों कवींचे बोलणें सुरु असतां, "त्याच्या अंगी उपजत काव्यशक्ति आहे. तो बोलता बोलतां कविता लिहितो हें मला माहीत आहे. त्याला जरुर संमेलनास आणावे" अशीहि सूचना कवि विनायकांनी केली एवढेच नव्हे तर विनायकाच्या इच्छेनुरूप दुसऱ्या दिवशी दोघेहि ठोमरे यांच्या घरीं गेले.

यावरून टिळक-विनायक ह्यांची ओळख नव्हती, त्यांचीं गाठ पडली नाही असे म्हणता येईल का ? आधुनिक कविपंचकातील उल्लेखाबरोबरच हाहि एक पुरावा उपलब्ध आहे. तेव्हा ह्या दोहो कवींचे संबंध होते, ते परस्परांना ओळखत, त्यांची भेट-गाठहि झाली हे स्पष्टपणे दिसून येते. विनायकांनी-टिळकांची भेट टाळली, असे म्हणताना एका कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाला दूषण दिल्यासारखे होते, हे मात्र खरे.

आपला नम्र
गंगाधर पानतावणे

विदर्भ साहित्यसंघः परीक्षासमिति

परीक्षांचा निकाल–सत्रःजानेवारी १९६३

– साहित्य परिचित परीक्षा –

(इंटरसमकक्ष)

श्री. सा. देशमुख ३; दा. पां. इंगळे २, श्री. वि. मोरे ३, छ. चि. धर्माळे ३, दा. डो. गाडगे २, गो. सि. इंगळे ३, रा. व्यं. जाधव ३, पुं. मो. शहाणे ३, दे. ना. चौधरी ३, र. ल. पोटे ३, श. तु. गुल्हाने २, शं. वा. उमाळे ३, श्री. ना. वऱ्हेकर २, कु. सुधा व. देवघरे ३, सौ. ईंदिरा वि. भुन्ते ३, कु. दुर्गा रा. ठवळे ३, कु. शांता मो. पाटील २, कु. शालिनी द. खडसे ३. कु. शोभा शा लोही ३. कु. सुमन आ. खारपाटे ३, कु कमल वा. जावळे २. कु. निर्मला मु. कोटेचा २, ना. ना. आसोलकर ३, रा. व्यं. ढवळे ३, रा. न, खांबलकर २, म. हि. वासनकर ३, रा. मो. शेकार २, प्र. य. फरनोडे २. सु ग. बुरंगे ३, नं. बा. निमजे ३, अं. लुं. उमाळे २, घ. आ. काळे ३, ना. श. जाणे ३, त्र्यं म कडू ३, ना. गु. खटाळे ३, श. मो. निमजे २, म. वि. गोडबैल ३, दे. शे. डहाके ३, गो. गु. अग्रवाल ३, का. कृ. श्रीवास्तव ३, अ. गो. पाटील २, सं. भि. तिडके ३, वि. शे. शेषेकार ३, दा. मो. घोरमाडे ३, दे. स. गोटे ३, वा शं. पाटील २, कि. गो. भट्ट्ड ३, प्र. न. ठाकरे ३, म. न. बोकडे ३, नि. मा. गतफणे ३, वि. भ. सुंदरकर २, गं. म. दाणे ३, सा. अ. ढोरे २, दि. अ. गेडाम २, भि. रं. पांडे २, रा. शे. टोपले ३, बा. व. दवंडे ३, ना. ध. पाटील ३, नं. म. रुईकर ३, भा. ना. राऊत ३, कु. उकडी व. घोडाम ३, कु कुसुम कि. भेलकर २, कु. लीला सी. राऊत ३, कु. बेबी वा. गौरखेडे ३, नं. शे. गावंडे ३, रा. म. घाटे १, ब. वि. नेमाडे २, ना. वा. नाढे १, ज्ञा. भा. राऊत २, म. सु. वानखडे ३, सौ. वत्सला चव्हाण २, ह. शा. रेखाते ३, भि. भ. देशमुख ३, पु. रा. तळोकार ३, तु. रा. भोपळे ३, वा. ल. डोंगे ३, मा. वि. गिरी २, रा. झि. गाडेकर ३, कु. लीला पां. देवगीरकर ३, कु आशा तु. आटे ३, अ. का. ब्रह्मे २, सं. पां. रेवतकर २, रा. ब. वारई ३, त्र्यं. न मोरे ३, व. ल. पडघान ३, तुराबखाँ हुसेनखाँ पठाण ३, भा. ना. डोके ३, रा. शा. मेहरे २, बु. र. लांजेवार ३, ज. वि. कठाणे २, का. रा. कठाणे ३,

द. सा. वोरकर २, वा. गुं. धोटे ३, प्र. ल. पाठक ३, कु. शकुंतला कृ. परमाळे २, पां. रा. रोडे २, रा. शा. ढगे १, शा. ना. मुळे २, कु. रेखा दा. गणोरकर १, गि. वि. फरकाडे १, या. मा. पालकर १, श. वि. ठाकरे १, द. पां. रेवतकर २, कु. कमल रा. मेहरे ३, प्र. तु. ठोसर २, रा. ना. परळीकर ३, रा. श्री. ठाकरे ३, व. म. तायोड ३, चि. वि. अरोडा ३, शेखरहीम शेख २, रा. ल. दुधे २, द. दौ. राऊत १, भि. झि. सिनपुरे ३, अ. झि. सिनपुरे ३, व. गं. भुरे २, कु. पुष्पा ल. शेंडे २, दे. रा. गुळकरी ३, उ. गं. कर्वे ३, ट. अ. गोहले १, रा. शे. पांडे २, कु. उपा भा. खटी ३, कु. वनमाला पु. तिवस्कर ३, कु. रजनी जा. वेळेकर ३, कु. प्रभा स. कटकवार २, कु. शशिकला वेलवंलकर ३, कु. मीरा मा आठले २, कु. मंदा मो. वेदरकर २, कु. नीला गो. दांडेकर २, कु. विभा त्रि. जामगडे ३, कु. नलिनी म. चौधरी ३, कु. उपा वि. कठाळे २, कु. शोभा म. वाघमारे २, कु. शरयू ना. दामले २, कु. चंद्रकला ग. फतेखानी ३, कु. विजया वि. देवघरे ३, कु. सुरेखा शो. वर्मा २, कु. लता ना. वोपर्डीकर २, कु. पुष्पा वि. तनखीवाले ३, कु. मंदा अ. मासोदकर १, कु. वीणा ना. सहस्रबुद्धे ३, सु. वि. खटी ३, मा. मं. नंदनवार २, सौ. दयाबाई सातपुते २, आ. शं. जिचकार ३,

साहित्य विनीत

(मॅट्रिक समकक्ष) परीक्षा

गुणानुक्रमे–(१) कु. वेणुताई रामहरी वाघ सर्व प्रथम
(कै. प्रा. ना. कृ. दिवाणजी पारितोषिक) गुरुकुंज–मोझरी
(२) श्री. तु. आ. उघडे, प्रथम श्रेणी कारंजा
(३) श्री. र. रा. मिसाळ, शेगाव
(४) श्री. व. न. पेटे, मोझरी

र. रा. मिसाळ १, कु. जानकु गो. पाटील ३, कु. तारा डो. पेटकर ३, कु. कुमुद स. कोंतमवार ३, भा. रा. मोहितकार ३, वि. ग. राखुंडे २, उ. मा. ढमके २, वि. त्र्यं. भेदी ३, अब्दुलरऊफ अब्दुलकरीम ३, र. दे. भेदी ३, रू. ना. शिरपूरकर ३, न. सि. शेंडे ३, ना. झि. दुमोरे ३, पापाशेख अब्दुलकादर ३, प्र. व. वोकड ३, शं. ह. राऊत ३, मो. ना. राऊत ३, गु. बा. ठाकरे २, सा. तु. किटकुले २, है. म. जिवकार ३, ज. गो. धावडे ३. ध. मा. धावडे ३, रा. मा. राऊत ३, सु म. शहाणे ३, र. आ. निशान २,

वि. द. देशमुख २, अ. व. ढवळी ३, सो. बा. ठाणेकर २, म. भा. चोरे ३, ल. रा. लेकुरवाळे २, कु. कमल दे. गहूकार २, कु. शकुंतला भा. गाणोरकर ३, कु. शांता ध. बुब २, कु. इंदु शं. वेले २, कु. चंद्रकला व्यं गांवडे २, सौ. मालतीबाई म. काळे ३, व. शं. नगरकर ३, अ. आ. संठोकर ३, रा. गु. डहाके ३, सा. दे. ढोरे ३, वि. रा. गुर्जर ३, मा. वा. राऊत ३, भा. चिं. पोहेकर ३, प्र. जे. ठाकरे ३, सा. ना. ढोले ३, कु. ललिता अ. कोकाटे ३, कु. चंद्रकला ग. वेले ३, कु. कमल श्री. वेले ३, कु. सरोज गो. तिवारी २, श. स. गोरडे ३, कु. प्रमिला धों. मेश्राम २, सु. शा. जयस्वाल ३, त्र्यं. वि. मामनकार २, पं. शा. ठोकळ ३, र. श. भुयार ३, व. न. पेटे १, रा. भ. बाणाईत २, वि. ना. घाटोळ २, वि. रा. वनसोड २, वा. वि. दिरूडकर २, के. सु. रामटेके ३, कु. छबु भा. भुयार २, कु. पुष्पा शं. इंगोले २, कु. इंदु मा. राऊत २, कु. कमल जा. ठाकूर २, कु. गीता मो. कोरडे ३, कु. वीणा भी. चिकटे २, कु. देवकू ना. गायगोळे २, कु. बेबी भा. भुयार ३, कु. वेणुताई रा. वाघ १, सौ. शालिनी मो. पुनसे २, व. रा. भोपळे ३, रं. गु. देशमुख ३, मा. वि. रेळे ३, रा. सं. केदार ३, रा. गो. गेव्हाणे ३, जि. चं. गौरकर २, प्र. बा. करंडे २, कु. मंदा अ. रानडे २, सौ. शकुंतला अ. कुळकर्णी २, कु. पुष्पा न. वाळाखे ३, भी. बा. ठाकरे ३, कु. शकुंतला वंजारी ३, पं. आ. महाजन ३, के. य. वंजारी २, म. स. वारेकर २, शा. खे. पालीवाल ३, स. ना. गजभिये ३, मा. स. मोहरीया ३, चं. गु. अखंडे २, म. गो. ठाकरे ३, प्रे. भ. पहाडे २, गि. दा. नारनवरे ३, सो. ति. रक्षे ३, रा. चिं. घारपुरे ३, ना. न. राऊत ३, सु. ग. उमप ३, भा. कृ. उमप ३, चं. भि. क्षीरसागर ३, रा. ल. सावध ३, सा. मा. यावले ३, ज्ञा. ज. केळझरकर ३, रा. भ. राऊत ३, कु. उषा कृ. कहुरके २, सौ. रजनी वै. इंगळे २, आ. ल. पडधान २, ज्ञा. रा. शिंगणे ३, ना. कं. पाखरे ३, वि. साळवे ३, शि. शे. सारन्ते ३, श. ह. पडधान ३, ह. पु. थिगळे ३, सी. बा. यंगड ३, धों. ना. शितोळे ३, स. पुं. सवडतकर ३, र. कृ. वानखेडे २, वि. का. भुसारी २, सी. दे. पाऊलझगडे २, हि. ज. चौधरी ३, पां. शि. मडावी ३, वा. सि. ठाकरे ३, ज. ना. दीक्षित ३, मा. पं. बोरकर ३, मु. गो. फुन्डे ३, हि. तु. लजे ३, र. का. लांजेवार ३, हे. ह. पटले ३, ना. दा. जांभुळकर २, भ. बा. राऊत २, ते. रा. खेडीकर ३, ग. म. बोरकर २, वा. ग. कठाळे २, सु. मो. गायधने ३, रा. क. बहेकार ३, का. गो. भेंडारकर ३, ध. रा. गेडाम ३, जं. बी. शामकुवर ३, र. ई. मेंडे ३, शं. तु. शहारे ३, कु. प्रमिला न. पेटकर ३, कु. अनसूया श्रा. कातुरे ३, कु. इंदु अ. कऱ्हाडे २, कु. मंदा वि. टिकेकर ३, शा. मि. मोहोड ३, अ. के.

जोशी २, क. ब. गेडेकार २, ग. मा. मांढरे २, ज. पं. सिगरूपवार ३, दा. हृ. भिसीकर २, ना. दे. दडवे २, पं. बा. करमकर २, व. पां. करंडे ३, वा. चि. भांडारकर २, सु. मो. बडगे २, हृ. मो. कऱ्हाडे २, ल. रा. भोयर ३, बा. स. वानखेडे ३, स. गो. गायकवाड ३, अ. अ. वासनिक ३, मा. तु. मिसार ३, श्री. ना. मुरुमकार ३, रा. ना. शेळके २, कु. सविता म. हुंवर्डे ३, रा. न. त्रुटे ३, भा. जै. देशमुख ३, च. व्यं. पाटील २, अ. चं. सेलोकर ३, सु. बा. कोल्हटकर २, रां. शा. दिग्रसकर ३, चं. रा. देशमुख २, भा. शि. कांबळे ३, गु. शे. देशमुख ३, जा. ग. चौधरी ३, कु. सुशिला वि. पानसे ३, कु. इंदुकला वि. देशमुख ३, भि. शा. पाळेकर ३, कु. विमल ल. फुटाणे ३, ए. रा. खराटे ३, ना. हृ. इंगळे ३, र. दि. देशपांडे २, शि. शं. पालकर ३, हृ. पं. बोरसे ३, जा. वा. विरे ३, य. बा. घाडगे २, तु. वि. कामडी ३, वा. मा. अग्रवाल ३, ल. सी. तांबटकर २, न. पु. अतकर २, म. डो. घारपुरे २, भा. शं. पोकळे २, य. गु. नासरे २, ध. पा. गाकरे २, अ. भ. बारंगे २, कु. ललिता च. देशटवार ३, सौ. प्रभा व. वेगडे ३, कु. मनोरमा धों. वहादुरे ३, कु. विमल रा. झुनझुनवाला ३, कु. लता या. कुळकर्णी २, कु सत्यभामा दे. ढंपे ३, कु. सुशीला हृ. हिंडोचा ३, कु. कंचन ज. कोटक २, कु. विमल वि. हिवराळे २, कु. विजया भा. गोवरे ३, कु. अन्नपूर्णा गायकवाड २, कु. चंद्रकला बा. अंबकार २, कु. सुमन म. अंबूसकर २, कु. सुशीला वानखडे ३, कु. कुसुम श्री. लांडे २, कु. सुशीला उ. कोकाटे २, कु. प्रभावती ना. भोरखडे ३, कु. गोकर्णी ब. तेलगोटे ३, कु. जयवंती ओं. जुनगरे ३, कु. सुमन ना. हिंगवकार २, कु. सुशीला हृ. डांगरे २, कु. शशिकला घाबळे २, कु. सिंधु त्र्यं. चवरे २, कु. नलिनी अं. नांदेडकर ३, कु. मीरा रा. मोरे ३, दि. ल. कुंटे ३, म. गं. निकम ३, कि. भि. टावरी ३, अ. गो. भागवतकार ३, ना. वि. दुधे ३, रा. दौ. झोडे ३, म. दे. काळबांडे ३, व्यं. सु. भालेराव २, ना. शा. मलवे ३, व. म. रणनवरे ३, ज्ञा. न. तांदळे ३, रा. भ. वसू ३, र. कि. मदनकर ३, श्री. वि. चौधरी ३, शे. स. वोंदरे ३, शं. ना. चंदनखेड ३, शे. ल. आष्टनकर ३, मा. वि. टापरे ३, अ. जि. वाघे ३, ल. गो. धोजे २, स. गो. भोयर ३, श्री. सौ. हुंकारे २, शं. ल. चौधरी ३, रा. बा. राठोड ३, रा. ग. राऊत ३, वि. उ. विल्लावार ३, भ. भा. देशमुख ३, भा. का. खांदवे ३, वा. पुं. दाभाडकर ३, द. कि. मुसळे ३, म. रियाज म. इब्राहिम ३, मु. प. टेवरे ३, प्र. रा. कांबळे ३. सु. भ. ढोले ३, कु. शांता भ. धरमशी २, कु. उषा व. सुळे ३, उ. खु. जुळे २, तु. आ. उघडे १, अ. अ. हमीदशेख २, अ. ना. भांगे २, को. बा.

बोडखे २, के. तु. डोंगरे २, य. पं. महाजन २, म. चं. कडू २, भी. ल. गायकवाड २, नं. जं. चाफले २, तु. डो. वाघे ३, ह. मा. धांदे २, शं. मा. बोडखे २, कु. बेबी शा. दिवाने २, कु. न. ना. भांगे २, कु. इंदु मा. जाधव ३, सौ. लीलाबाई स. कुऱ्हेकर २, सौ. इंदुबाई द. बंगाले २, सौ. वंजारी २, मा. ल. कटारे ३, भो. उ. चव्हाण ३, गी. स. चव्हाण ३, भो. रा. धुर्वे ३, ज. वा. भोवे ३, शि. दे. मांगलेकर २, रा. या. सुंकलवार ३, फ. ता. झोळ २, दे. रा. शेटे २, ल. व. मारु ३, वा. ज. कुळडी ३, अ. इ. पवार ३, रा. गो. राठोड ३, गु. गा. सोसर २, रा. ह. पवार ३, ना. ब. लोखंडे ३, कु. अनिता वा. भोवे ३, कु. प्रमिला फ. मेहता ३, कु. पंचफुला जाधव ३, कु. आशा शं. पांडे २, कु. शांता दा. लखदिवे ३, कु. तारा तु. जोशी २, रा. झां. इंगळे ३, न. बे. रामगनरकर ३, कृ. आ. वोरे ३, रा. श्रा. माकोडे ३, प्र. अ. पटेल ३, कु. चंद्रकला म. देशकर ३, कु. शकुंतला ग. देशकर २, कु. शकुंतला गु. बोरोडे ३, कु. बहिना तु. बोरोडे ३, कु उषा वि. देशमुख ३, म. उनियाल २, ब. सु. भसारकर ३, वा. दि. कराडे ३, ना. नि. देशभ्रतार ३, दे. ल. लोखंडे ३, ज्ञा. के. नानोटकर ३. वा. ग. शिकारी ३, श्री. रा. कोतवालीवाले ३, आ. श्री. हांडे २, हि. का. चौरागडे २, दा. डो. कारमोरे २, चि. बा. कामडी २, कु. मालिनी स. वैतुले ३, गुलाब ना. चौधरी २, प्र. ना. नवघरे ३, शां, रा. वघाळे ३, व. जं. गाडगे, ३, वि. पा. भगत २, शि. कि. वंजारी ३, भा. मा. कामडी २, ध. पुं. हजारे ३, या. हि. खोडणकर ३, प्र. वि. ओगले ३, दे. न. चटप ३, बा. ग. मिलमिले २, ना. चिं. भिवनकर ३. मा. भु. विंचुरकर ३, सु. नि. लोंढे ३, कु. प्रमिला गो. ढोमणे २, अ. जा. हिंगणे ३, ना. दा. डडोरे ३, वि. प्र. पंडे २, वि. ल. पंडे, ३, प्रे. रा. डढूरे ३, म. वा. आष्टनकर २, ज. ना. जोशी २, गु. पां. वालगोटे ३, भा. ना. जोशी ३. व. वा. ढोक ३, ना. खि. महाजन ३, हि. शि. ताकोदे ३, अ. म. अंजनकर २, शं. वि. भुजाडे ३, शं. ब. भोसे २, बा. व. वाठकर ३, कु. पुष्पा स. लाखे २, कु. सुमन स. लाखे ३.

मराठी प्रारंभ परीक्षा

सौ. वत्सला जुमडे ३, मुजफर हुसेन शे. आमद २, मो. अयुब व अकबर हुसेन २, अ. गनी अ. सलाम ३, अ. रं. ठाकरे ३. वा. बा. चिखले ३, शे. अहमद शे. मुनीर सौदागर ३, ग. रा. नन्नावरे ३, रा. कृ. सुरकार ३, पु. गं. कापसे ३, कि. के. बोन्दगुलवार ३, रहेमततुल्ला अ. हकीम शेख २, अब्दुल नजीर रहेमततुल्ला शेख ३, रा. र. खंगार ३, ह. शं. कापटे २, वि.

वा. दडमल ३, सु. रा. पांढरे ३, ना. ल. खिरटकार ३, कु. सुधामती म. पाटील ३, कु. चंद्रभागा पां. पाटील ३, कु. कमल बों. पोहणे ३, स. ब. निमवर्डे २, रा. सं. डांगे ३, ग. हृ. चोरे ३, म. पां. वोरोकार ३, अ. गो. कोठारी ३, रा. पां. हरणे ३, र. शं. कीठकर ३, व. पु. फुसे ३, श्री. रा. शिंगणे ३, अ. श्री. जोशी ३, गो. मा. जळमकार ३, अ. ना. राऊत ३, ज. पां. घाटाळे ३, मो. गो. वोधलकर ३, रा. शा. खंडारे ३, कु. पद्मा श्री. धर्माधिकारी ३, सु. वा. डोंगते ३, भो. दौ. शेंडे ३, क. ग. सोनकुसळे २, ग. वि. निमजे ३, म. स. कावळे २, अ. पं. समर्थ २, उ. आ. बहादुरे २, दौ. म. खंडाळे १, नं. क. अगरवाल ३, न. हे. जुगले २, रा. बा. देडमुठे ३, पु. हृ. भिसीकर २, भा. गि. माळवे २, म. उ. नवनागे ३, वि. व्यं. सावध ३, शा. ल. लांजेवार २, तु. द. कावळे ३, प. ब. मने ३, प्र. ध. खांडेकर ३. रा. जि. वाविसकर ३, दि. ज. हिवसे ३, नि. म. लांजेवार २, वि. ग. रामटेके २, कु. शकुंतला वि. मोटघरे ३, गो. वि. शहानी ३, नारायण ढोके ३, जमुनाप्रसाद गुप्ता ३, उसमान सय्यद ३, परमेश्वरी तिर्थनी ३, कु. पुष्पा के. भगत ३, र. वि. अवातिरक ३, रा. वि. पाटील ३, सौ. लि. प्र. हुसे ३, तू. न. साळमासे ३, रा. भा. पवार ३, ता. शि. राऊत ३, पु. द. आरेकर ३, आ. मो. चव्हाण ३, ल. शि. वंजाळे ३, सु. रा. पिंजरकर ३, रा. तु. माकोडे ३, पां. सु. पाटील ३, छ. दा. जैन २, छ. न. छत्रिया ३, रू. ना. दिवाणी २, रू. भ. अहुजा ३, जी. ले. चेलानी २, ब. र. छत्रिया २, र. टे. ममतानी २, सो. ध. वाघवानी २, कु. मो. ना. खुशालानी २, शा. दौ. तोतलानी २, नि. बा. चिचखेडे ३, जा. चं. पाटील ६, भ. दे. देवगडे २, ग. वि. मेश्राम २, कु. उपाताई शेंडे ३, कु. विजया ज. पाटील २, कु. वत्सला तु. वैद्य २, कु. रत्नमाला वि. दरवाडे २, शं. भि. पाऊलझगडे २, के. धु. लोहकरे ३, लि. वा. दुरतकार ३, सा. व्यं. देशमुख २, द. बा. कातलम ३, नि. दौ. काळवांडे ३, वा. शं. चोपडे ३, मा. बा. फलके ३, घ. रा. गांधी ३, हृ. वा. चोपडे ३, रा. वा. हिवरकर ३, गु. शं. चोपडे ३, सु. जा. सोहाण ३, कृ. द. चोपडे २, शा. चिं. पोटे ३. पां. या. पोपडे ३, चं. ग. देवपुजारी ३, वा. म. लाटकर ३, भा. डो. परतेति ३, दे. शि. ३, व. वि. चौधरी ३, भि. वा. वाटंगे ३, दा. भै. चांडक ३, ज. वि. राठोड ३, प्र. शि. खराटे ३, मो. घा. राठोड ३, प. चं. भोयर ३, रा. चं. भोयर ३, ने. गी. चव्हाण ३, च. मो. चव्हाण ३, कि. रा. महाजन ३, अं. ल. दुवदने ३, ज. सु चौधरी ३, शे. तु. सरोदे ३, विजय अ. देवधर २, विनय अ. देवधर ३, से. च. वुटे ३, शंभुमाई सिंह ३, नी. म. रोडे २, दि. ल. डेकाटे ३, धों. गो. गजवे ३, अ. ना. गालफडे ३, चं. शा. बल्लाळ ३, अ. स. तागडे ३, सं. म. बावने ३, पु. रा. पुनवटकर २, ने. ऊ. विशनदासानी ३.

मराठी प्रवेश परीक्षा

सैफुद्दीन इब्राहिम १, महमदभाई अ. मजीद २, हकीमोद्दीन हाजीअहेमदअली २, मियावरअली अहेमदअली १, मुस्ताक रहेमतखाँ १, माणिक गो. वावदे १, अं. मा. नागझिरकर १, वि. र. फुकट १, अ. ऊ. कुले १, दि. मा. काळे १, रा. पं. कोठाळे ३, ज. पु. कोरडे १, प्र. शो. पाटील २, सु. वा. नवघरे १, सु. मा. वेटाळे ", कु. नर्मदा ना अलोणे १, कु. वेनी गु. अलोणे २, कु. सुमन शे. काळे १, कु. आशा श्री. सांगोळे ३, ल. ना. कटारमल १, भी. म. ताथोड २, च. रे. आडे ३, के. तु. मुंडवाईक ३, वि. चं. अंवळडेरे ३, श्री. वं. अंबोरे ३, रू. रा. इंगळे ३, सु ना. पराये ३, कु. मंगला गो. कुळकर्णी ३, र. सु. चौधरी २, अ. स. भांडे १, गो. सं. लोखंडे ३, कु. लता अ. रानडे २, मा. स. सुतोनी १, ल. शा. नागपुरे ३, वा. क. काळे ३, व. दि. गेडाम ३, कु. पुष्पा गो. बनसोड २, गं. जी. जैस्वाल २, शा. खु. बन्सोड ३, व. पु. रेंगे ३. र. शा. दलाल ३, मा. द. गायकवाड २, मा. ला आखरे २, क. ना. चकोले २, मु. रा. डोंगरे २, श. मा. लुहे २, गं. ज. रंगारी १, शं. ढो. वानखेडे २, ग. का. पिंगळे ३, नि. दो. निमजे ३, हि. कं. साहू ३ ज. प. मुदलीयार ३, नि. के. कावळे २, गो. घों. वंजारी ३, व. ल. वोहरे ३, निरापद भद्र २, कु. कल्पनारानी भद्र ३, कु. सविताकुमारी दुबे ३, कु. यल्लमा बा. पिल्ले ३, स. भि. मेंढे २, अ. गो. पोहरे ३, ल. रा. पावडे २, र. ना. फरतोडे २, का. शि. अवारे २, कु. सु. ह. देशमुख ३, बा. म. सुरापाम ३, कु. कमल कि. जाधव २, कु. वेवी ग. राऊत २, कु. शोभा रा. रूणावल २, कु. तुकडी वि. गेडाम ३, र. पुं. पाटील २, व. सु. पाटील २, भि. रा. पाटील २. गो. भि. पाटील २, ना. सं. कोळी १, वि. उ. पाटील २, म. रा. पाटील ३, पं. कि. खैरनार २, र. उ. पाटील २, ज्ञा. रा. पाटील १. छ. रा. चौरागडे ३, ल. शि. तुरकर ३, दि. भा. जोशी १, वा. ए. हेडाऊ ३, जै. गो. पढारे २, कि. तु. डहाट ३, लु. र. गोटेफोडे ३, कु. पारवती रा. पराते ३, कु. निर्मला घों. ठाकरे ३, कु. वत्सला स. घोडीचोरे ३, महम्मद युसुफ मु. सुलेमान २, माहेमद जकी अल्लीखाँ २, मोहम्मदइन आमुल्हक २, रियाज अहमद २, इकबालखाँ २. सफीक मोहम्मदखान ३, सलाउद्दीन शमसुद्दीन ३, मन्सूरअली अब्बासअली २, शेखइसमाईक २, नूरखाँ अहमदखाँ २, असफाक अहमद २, शेख महबुब ३, महाम्मदशफी २, शौकतअली समशेरअली ३, मोहम्मदसला २, छोटेसाहेबकमरुद्दीन ३, शेख महम्मद जफि २, निजामुद्दीन अब्दुल २, अब्दुल खालीक २, महम्मद इब्राहिम २, गुलामदारखाँ २, जफरुल्ला निजामुद्दीन ३, शेखअहमद २,

अब्दुल्लाखाँ ३, मिरसाबीरअली २, सय्यद ऐजाजहुसेन २, अब्दुल रसीद २, अफजल हुसेन ३, अयुबखान ३, अब्दुलवकील २, अब्दुलगनी २, मोहम्मद गुलाम २, अब्दुलरसीद २, हशरफहुसेन २, ठा. कि. दरयानानी ३. म. शि· गुप्ता ३, नरू अमीनखाँ ३, गजनफरअली ३, अ. रशीद अ. हमीद २, रफीक-अमद ३, इश्तियाक अहमद ३, अब्बासअली २, अ. मात्रूद अ. सत्तार ३· लियाकत हुसेन ३, मीरजाहीदअली ३, गुलाम महम्मद ३, अ. हमीद अ. लतीक ३, समीदल्लाखाँ ३, रियाजअहमद २, हबीबसाहब ३. अ. रहमान अ. मतीत ३, शौकतअली २, म. रफीक म. हनीफ ३, शेख रज्जब २, जफर-अली सय्यदअली ३, म. शफीददूमियाँ ३, अ. सलीम अ. सत्तार ३, बिसमिल्ला-साहब ३. अ. फ. गायकवाड २, शि. दो. लोहकरे ३, डो. जा. सोहाग ३, सं. का. करनाईके ३, ह. दे. फिनेकर २, वि. बा. घारपुरे ३, अ. तु. सोरटे २,

अनुक्रमणिका